

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**Departamento de Pintura**



**INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN “ESPACIOS  
NATURALES”: ESPAÑA (1970-2006)**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR**

**Gregoria Matos Romero**

Bajo la dirección de la doctora  
Tonia Raquejo Grado

**Madrid, 2008**

- **ISBN: 978-84-692-0100-8**

# INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN “ESPACIOS NATURALES”. ESPAÑA (1970-2006)

Doctoranda: Gregoria Matos Romero

Directora: Tonia Raquejo Grado

Departamento: Pintura

Facultad: Bellas Artes

Universidad Complutense de Madrid





## AGRADECIMIENTOS

Quiero aprovechar estas líneas para agradecer enormemente a Tonia Raquejo, mi Directora de Tesis, su estupenda labor a lo largo de estos años orientándome y enseñándome a investigar.

Dar las gracias a la Comunidad Autónoma de Madrid, que me concedió una beca FPI para poder iniciar esta tesis y para desplazarme a investigar a las bibliotecas del MoMA y de la Columbia University, en Nueva York, y a la Université Libre de Bruxelles.

A M<sup>a</sup> Ángeles Vián (Directora de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid), siempre informándome de nuevas publicaciones que pudieran interesarme.

A José M<sup>a</sup> Parreño, Director del Museo Esteban Vicente (Segovia) le agradezco haberme prestado su magnífica tesis doctoral y haberme hecho partícipe en la exposición *Naturalmente artificial. El arte español y la naturaleza (1968-2006)*. A Fernando Gómez Aguilera, Director de Actividades Fundacionales de la Fundación César Manrique (Lanzarote) por enviarme cada una de las publicaciones de la FCM sobre arte y naturaleza.

Quiero dar las gracias también a Javier Hernando y a José Albelda por sus interesantes escritos, importantes referencias de partida para desarrollar mi búsqueda, y por tantas charlas.

Gracias también a todos los Directores y Coordinadores de los centros y convocatorias de arte en la naturaleza por su tiempo atendiendo mis preguntas, por facilitarme información y, en ocasiones, por invitarme a participar como artista o ponente en sus proyectos.

A todos los artistas y amigos que me dieron a conocer algunos centros de arte en el paisaje en nuestro país y

en el extranjero y que amablemente pusieron a mi disposición sus textos inéditos, así como numerosas imágenes de sus obras. Gracias Iraida, Lucía, Jesús, Luis, Josu, Bárbara, Juárez y Palmero, Rafa, Caro, Javier, David, Marta, Fernando, sdf, Pérez & Joel, Mitsuo, Pedro, Ana, Germán, Sergio, etc. ¡Gracias a todos!

A Daniel, por animarme a iniciar esta investigación y compartir los primeros años de lecturas intensivas.

A Aída, por las horas dedicadas a leer cientos de páginas, por sus preguntas y comentarios, que me sirvieron para ajustar mejor algunas cuestiones. A Elena por su valiosa ayuda y sus sugerencias respecto a la maquetación.

A Juanjo, por sus fotos, por el apoyo tecnológico y sobre todo por el moral. Gracias por tu tiempo, por los viajes para ver obras y paisajes, y por el que hemos restado a otras cosas.

Gracias a mi familia de Madrid, por su ayuda desde que vine a vivir a esta ciudad.

Y muchísimas gracias a mis padres y a mi hermana, por darme los ánimos y el soporte constantes que me han ayudado a llegar hasta aquí.



# ÍNDICE



<b>PRESENTACIÓN</b>	<b>I</b>
<b>1. BREVE RECORRIDO POR LA EVOLUCIÓN DE LOS CONCEPTOS “NATURALEZA” Y “PAISAJE”</b>	<b>7</b>
1.1. CONSTRUCCIONES CULTURALES: NATURALEZA Y PAISAJE	9
1.1.1. APROXIMACIONES AL TÉRMINO “NATURALEZA”	10
1.1.2. EL PAISAJE, UN PRODUCTO DE LA NATURALEZA Y DE LA CULTURA	11
1.1.2.1. Lo sublime y lo pintoresco en el paisaje	15
1.1.2.2. Paisajes naturales contruidos. El jardín paisajista inglés, reservas naturales y parques en la ciudad	17
1.1.3. LA ARQUITECTURA COMO CONSTRUCTORA DE PAISAJES	23
1.1.3.1. Interferencias entre la escultura y la arquitectura	27
<b>2. ¿LAND ART O INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN ESPACIOS NATURALES?</b>	<b>37</b>
2.1. DEFINIENDO <i>LAND ART</i> : UNA BREVE MIRADA RETROSPECTIVA	39
2.2. TERMINOLOGÍA: <i>LAND ART</i> , <i>EARTHWORKS</i> , <i>ECOLOGICAL ART</i> , <i>NATURE WORKS</i> ...	43
2.3. POSICIONAMIENTO DE LOS ARTISTAS. EXPANDIR LOS LÍMITES, SALIR DE ESTUDIOS Y GALERÍAS. ADAPTACIÓN DEL MERCADO A LA NUEVA SITUACIÓN	45
<b>3. PRIMERAS INFLUENCIAS DEL <i>LAND ART</i> EN LA OBRA DE ARTISTAS ESPAÑOLES</b>	<b>51</b>
3.1. ACTITUDES DE RENOVACIÓN EN LA ESCULTURA ESPAÑOLA	54
3.1.1. ARTISTAS TRABAJANDO CON LA NATURALEZA EN ESPAÑA, AÑOS SETENTA Y OCHENTA	60
3.1.1.1. Materiales naturales por sí mismos. Adolf Schlosser	60

3.1.1.2. Los comportamientos de los materiales. Procesos. Eva Lootz	61
3.1.1.3. La obra manipulada. Mitsuo Miura	62
3.1.1.4. Experimentar con el cuerpo. Nacho Criado	63
3.1.1.5. Leer en los materiales que conforman la naturaleza. Miguel Ángel Blanco	66
3.1.1.6. Lo que germina, lo que crece, lo que muere. Manuel Sáiz	67
3.1.2. EL PAISAJE COMO REPRESENTACIÓN Y COMO ESCENARIO. PEREJAUME	69

#### 4. INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN ESPACIOS NATURALES EN LA ACTUALIDAD EN ESPAÑA 81

##### 4.1. LAND ART O INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN ESPACIOS NATURALES: UNA CUESTIÓN SIN RESOLVER 86

##### 4.2. CENTROS DE ARTE EN EL PAISAJE Y PARQUES DE ESCULTURA. 87

4.2.1. ARTE Y NATURALEZA. CENTRO DE ARTE Y NATURALEZA FUNDACIÓN BEULAS (CDAN). HUESCA. (1995-1999 Y 2005-)	88
4.2.2. FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE (FCM). LANZAROTE. (1983-)	92
4.2.2.1. César Manrique y la obra total	95
4.2.3. LA ISLA DE LAS ESCULTURAS. PONTEVEDRA. (1999)	98
4.2.4. FUNDACIÓN MONTENMEDIO (NMAC). CÁDIZ. (2001- )	101
4.2.4.1. Guía de buenas prácticas: Un intento de regulación	106
4.2.5. CENTRO DE OPERACIONES DE LAND ART “EL APEADERO”. LEÓN. (1998- )	107
4.2.5.1. Juárez y Palmero. <i>Atrapar el paisaje</i>	110
4.2.5.2. María José Villar y José Antonio Rolo. Proyecto para la Laguna de Valdematas	112
4.2.5.3. Iraida Cano. <i>Nómadas</i>	113
4.2.5.4. Begoña Pérez Rivera. <i>Del cambio de color al intercambio de tierras</i>	114
4.2.5.5. Nilo Gallego. <i>Concierto de ovejas. Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando</i>	114
4.2.6. PARQUE DE ESCULTURAS “TIERRAS ALTAS LOMAS DE ORO”. LA RIOJA. (2001-)	114
4.2.7. PARQUE ESCULTÓRICO ARTE Y NATURALEZA DEL RINCÓN DE ADEMUZ. VALENCIA. (2001- )	119

##### 4.3. CONVOCATORIAS PERIÓDICAS: INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN EL TERRITORIO 119

4.3.1. ARTE, INDUSTRIA Y TERRITORIO. TERUEL. (2001, 2005- )	120
4.3.1.1. NEXATENAUS. <i>Ojos Negros, 22 de abril de 1944</i>	120
4.3.1.2. Javier Tudela. <i>Por favor, dos sillas para D. Narciso Tomé</i>	121
4.3.1.3. Sobre las primeras jornadas Arte, industria y territorio	122
4.3.1.4. Iraida Cano. <i>Vegetación del otro lado del Atlántico para Ojos Negros</i>	124
4.3.1.5. Josep Ginestar. <i>Te busqué hasta en lo más profundo</i>	125
4.3.1.6. Diego Arribas. <i>Cruce de miradas</i>	126

4.3.1.7. Rafa Tormo. <i>Implosió Impugnada IV</i>	127
4.3.1.8. Sobre las segundas jornadas Arte, industria y territorio	127
4.3.2. ENCUENTROS INTERNACIONALES DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN OSORIO. PROYECTOS: NATURALEZA, UTOPIÁS Y REALIDADES (NUR) Y ESPACIOS MESTIZOS. GRAN CANARIA. (2001-2003)	128
4.3.2.1. Algunas obras y artistas del primer encuentro <i>Naturaleza, Utopías y Realidades</i> (2001). Andries Botha, Barthélémy Toguo, Emeuka Udemba, Monique Bastiaans y Guillermo Gómez Peña	130
4.3.2.2. Algunas obras y artistas del segundo encuentro <i>Espacios Mestizos</i> (2003). Xavier Arenós, Gilberto & Jorge, Pérez & Joel y Mounir Fatmi	131
4.3.3. ARTE EN LA TIERRA. LA RIOJA. (2002- )	135
4.3.3.1. Intervenciones artísticas en <i>Arte en la Tierra 2006</i> : Javier de Blas, Lucho Hermosilla, Julio Hontana y Lesley Yendell	136
4.3.4. MUESTRA DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE SAJAZARRA. LA RIOJA. (1989- )	138
4.3.4.1. Convocatorias y artistas en la <i>Muestra de Arte Contemporáneo de Sajazarra</i> . Mitsuo Miura, Carmelo Argáiz, Pamen Pereira, Perejaume, Sebastián Fabra y Darío Urzay	139
4.3.5. MIRADOR. MADRID. (2001-2005)	142
4.3.6. RUTA ARTÍSTICA FIB. CASTELLÓN. (1999- )	145
4.3.7. PARQUE FLUVIAL DE CULTURA Y ECOLOGÍA. SALAMANCA. (1998-2002)	148
4.3.8. ENCUENTROS DE ARTE "VALLE DEL GENAL". MÁLAGA. (1994- )	149
4.3.8.1. Ana Pérez Pereda. <i>Eclíptica sobre Genalguacil</i> .	150
4.3.9. ENCUENTROS DE ARTE ACTUAL / ARTESLES. CANTABRIA. (2003- )	151
4.3.9.1. Bárbara Fluxá. Artista como arqueólogo	155
4.4. FUERA DEL MARCO: CASOS INDIVIDUALES	156
4.4.1. DAVID RODRÍGUEZ GIMENO. ESCULTURAS PARA DESPLAZARSE	157
4.4.2. CAROLINA BELÉN MARTÍNEZ. MUDAR EL PAISAJE	159
4.4.3. MARTA FERNÁNDEZ CALVO. SUTILES INTERFERENCIAS EN LO COTIDIANO	159
4.4.4. JAVIER CHAVARRÍA DÍAZ. METÁFORAS ENTRE LAS RELACIONES HUMANAS Y EL PAISAJE	160
4.4.5. SIN DOMICILIO FIJO (SDF). RED DE PROYECTOS COLECTIVOS	163
5. ACTITUDES DE COMPROMISO EN EL ARTE EN ESPACIOS NATURALES	173
5.1. DISTINTAS PROPUESTAS DE RECUPERACIÓN DE TERRITORIOS DEGRADADOS. MINAS Y CANTERAS	176
5.1.1. EDUARDO CHILLIDA. MONTAÑA TINDAYA	177
5.1.2. IRAIDA CANO Y LUIS ORTEGA. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN PARA EL CARGADERO MINERAL DE VALDELAMUSA.	179
5.1.3. LUIS I. ORTEGA. PROYECTO AYOLUENGO Y WORTH.	180



5.1.4. JOSU LARRAÑAGA. <i>DE MEMORIA</i>	183
5.2. ¿LAND ART O ARTE PÚBLICO? EL ARTE EN ESPACIOS PÚBLICOS Y EL ARTE PÚBLICO COMPROMETIDO. LOS LÍMITES Y LAS IMPLICACIONES DE LA TERMINOLOGÍA.	184
5.2.1. LARA ALMÁRCEGUI. SOLARES EN DESUSO, ZONAS IRREGULARES Y AUTOCONSTRUCCIONES EN LA CIUDAD	187
5.3. LA PRÁCTICA DEL TURISMO COMO MODIFICADOR AGRESIVO DEL PAISAJE. LA ESPECULACIÓN INMOBILIARIA. RESPUESTAS ARTÍSTICAS	190
5.3.1. GERMÁN PÁEZ. ALTERACIÓN DE LAS FUNCIONES DEL TERRITORIO	192
5.3.2. SERGIO MOLINA. HOMBRE Y ENTORNO	195
5.3.3. LUCÍA LOREN. ÁRBOLES TEJIDOS	198
5.3.4. RAFAEL TORMO I CUENCA. LA DESTRUCCIÓN DEL PAISAJE COMO PÉRDIDA DE LA MEMORIA COLECTIVA	203
5.3.4.1. Un caso concreto: La Huerta de La Punta	205
5.4. LOS DESPLAZAMIENTOS MIGRATORIOS	205
5.4.1. JESÚS RODRÍGUEZ. <i>INMIGRANTES</i>	206
5.4.2. PEDRO DÉNIZ. <i>WELCOME</i>	208
5.5. ARTE Y ECOLOGÍA	209
5.5.1. FERNANDO GARCÍA DORY. ARTE, ECOLOGÍA Y MEDIO RURAL	211
6. CONCLUSIONES	227
6.1. CARACTERÍSTICAS DE LAS INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN ESPACIOS NATURALES EN ESPAÑA	229
6.2. CÓMO SE ARTICULA ESTA TENDENCIA EN NUESTRO PAÍS	233
6.3. PERCEPCIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE EN LA NATURALEZA	239
6.4. CUESTIONES QUE PREOCUPAN A LOS ARTISTAS ESPAÑOLES QUE TRABAJAN EN ESPACIOS NATURALES	240
APÉNDICES	243
APÉNDICE I: TEXTOS DE ARTISTAS	245

I.1. EVA LOOTZ: “NOTA DE EVA LOOTZ”	248
I.2. NACHO CRIADO: “REFLEXIONES EN TORNO A UN TERRITORIO”	248
I.3. MANUEL SÁIZ: “NOTA DE MANUEL SÁIZ”	249
I.4. PEREJAUME: “UN PAISAJE ES UNA POSTAL HECHA ESCULTURA”	251
I.5. PEREJAUME: “PARQUES INTERIORES. LA OBRA DE SIETE DESPINTORES”	252
I.6. CESAR MANRIQUE: “MOMENTO DE PARAR”	255
I.7. LUIS ORTEGA: “EL DESORDEN EN SU SITIO: ESPACIOS DEGRADADOS, ABANDONADOS Y DESENTENDIDOS”	256
I.8. LARA ALMÁRCEGUI: ROTTERDAM 1999-2000	258
I.9. SERGIO MOLINA: “COLUMNA SECA”	260
I.10. LUCÍA LOREN: ANOTACIONES EN LA SELVA DE HORCOMOLLE	261
I.11. RAFAEL TORMO I CUENCA: “UNA SUBVERSIÓN CARENTE DE HORIZONTE EMANCIPATORIO NO SE PUEDE ESCONDER SÓLO EN LA INOCENCIA DE LO LÚDICO”	261
I.12. FERNANDO GARCÍA DORY: “SEMILLAS EN RED”	262
 APÉNDICE II.A.: INSTITUCIONES Y CONVOCATORIAS RELACIONADAS CON EL ARTE EN LA NATURALEZA	 267
II.A.1. CENTROS DE ARTE EN LA NATURALEZA Y PARQUES DE ESCULTURAS EN ESPAÑA	271
II.A.2. ENCUENTROS ARTE Y NATURALEZA	272
II.A.3. CENTROS DE ARTE Y NATURALEZA EN EL EXTRANJERO	274
II.A.4. PÁGINAS WEB DE INTERÉS	274
 APÉNDICE II. B.: OTRAS CONVOCATORIAS EN RELACIÓN AL PAISAJE	 275
II.B.1. TALLER INTERNACIONAL DE PAISAJE EN BLANCA. MURCIA	279
II.B.2. TALLER LIBRE DE PAISAJE, AGUILAR DE CAMPOO. PALENCIA	279
II.B.3. BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO PARQUE NATURAL CABO DE GATA-NÍJAR. ALMERÍA	280
II.B.4. CERTAMEN DE INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN ESPACIOS PÚBLICOS DE NAVACERRADA. MADRID	280
II.B.5. ESTIU ART. ALICANTE	280
II.B.6. BIENAL OFF. LANZAROTE	281
II.B.7. TERRITORIO IMAGINARIO. FUERTEVENTURA	282
II.B.8. OTRO LUGAR DE ENCUENTROS. LEÓN	282
II.B.9. OTROS CASOS	283
a. Valles Mineros de Asturias, Variaciones artísticas sobre el bosque	283
b. Centre d'art i natura, Fundació Territori i Paisatge, Vespella de Gaià	283

APÉNDICE III: INICIATIVAS TEÓRICAS: SEMINARIOS Y OTROS FOROS DE DISCUSIÓN	287
III.1. FORO ARTE Y TERRITORIO. BURGOS	291
III.2. ARTE Y PAISAJE. CÍRCULO DE BELLAS ARTES. MADRID	291
III.3. ARTE Y CULTURA EN EL PAISAJISMO CONTEMPORÁNEO. MADRID	292
III.4. FRAGMENTOS PARA UNA ESTÉTICA DEL PAISAJE FOTOGRÁFICO. MADRID	292
III.5. JORNADAS SOBRE PAISAJE: PAISAJES POSIBLES, AHORA BAJO ESTRÉS. REFLEXIONES SOBRE LA COSTA NORTE DE GRAN CANARIA. GRAN CANARIA	293
III.6. OTROS ENCUENTROS TEÓRICO-PRÁCTICOS: JORNADAS, SEMINARIOS, EXPOSICIONES	293
 BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA POR MATERIAS	 297
 ÍNDICE DE ARTISTAS Y OBRAS	 313

# PRESENTACIÓN



Esta investigación pretende revisar el tipo de intervenciones artísticas realizadas en espacios naturales que se han llevado a cabo en nuestro país desde 1970 a la actualidad, y analizar el modo en el que las obras del denominado movimiento *Land Art* han influido en el arte contemporáneo español. A estas alturas, comienzos del siglo XXI, mucho se ha escrito ya sobre *Land Art*; esa tendencia artística surgida en Estados Unidos y Gran Bretaña a finales de la década de los sesenta y cuyos artistas buscaron nuevos espacios de creación en vastos desiertos, en lugares un tanto remotos. Esta corriente causó un gran impacto visual y conceptual en el mundo del arte, y es responsable de las asociaciones que hoy establecemos entre él y muchas de las obras ubicadas en espacios exteriores naturales. Por este motivo se revisarán los orígenes del movimiento, pues influye directamente a los artistas españoles que se interesan por la naturaleza al realizar su obra. Se presentarán sus antecedentes en el capítulo 2: “¿*Land Art* o intervenciones artísticas en espacios naturales?”, donde nos detendremos a analizar en qué consistió esta tendencia artística. Para ello plantearemos un recorrido histórico que nos permita situar el momento y los lugares en que surge, tratando de acotar qué aspectos cualifican una obra como *Land Art*.

Precisamente, una de las complicaciones que se presenta al procurar acotar esta tendencia artística resultante del empaquetado de artistas tan diferentes bajo una misma taxonomía, *Land Art*, es que dicho proceso consigue reducir las ideologías y poéticas de los individuos a una, común e incluso engañosa. Ocurre constantemente cuando se pretende exponer el trabajo de artistas que comparten algunas ideas o estéticas y a los que, por esta razón, se agrupa en movimientos o corrientes artísticas. Trataremos de aclarar esta circunstancia analizando algunas obras de los artistas seleccionados para esta investigación, con la pretensión de evidenciar los aspectos relevantes y distintivos de cada uno de ellos.

La década de los sesenta es una época de ebullición a muchos niveles y en el terreno artístico surgen nuevas actitudes que llevan más allá los límites del arte. Irán anotándose las influencias o, mejor dicho, la permeabilidad entre este movimiento y otros como el minimalismo, el arte povera, el arte conceptual, el body art y arte de acción, el arte público o arte crítico. En ese momento, el artista presta mucha atención a la relación que se establece entre el espectador y el espacio de la obra. En muchos trabajos, resultan de gran relevancia aspectos como el carácter procesual de la obra, premisas muy concretas como la de tiempo —en sus distintas perspectivas (lo transitorio, lo efímero, la no permanencia o la ruina como resultado de ese ocurrir del tiempo, y la naturaleza de ese tiempo: tiempo biológico, geológico, astronómico)—, la de espacio (noción de lugar, entorno, membrana dinámica en la que se suceden y se registran acontecimientos), así como los materiales y herramientas empleados, etc.

Se expondrán las posibles razones que motivan a los artistas a salir de sus estudios, a retornar a la naturaleza y realizar sus obras en remotos territorios. Veremos también cómo se produce una inevitable adaptación del mercado a esta nueva situación en la que las piezas no eran comercializables en sí y difícilmente podían visitarse. Ante este panorama, los espacios expositivos comienzan a llenarse de mapas, fotografías, películas o instalaciones de las que se valían los artistas para dar a conocer sus trabajos.

Lejos queda la intención de catalogar aquí todo tipo de esculturas ubicadas en localizaciones exteriores de carácter natural (jardines, parques y otros similares), piezas éstas que podrían haberse situado en muy dispares emplazamientos (incluso espacios interiores), ya que no han sido creadas necesariamente para dialogar con un lugar y reflexionar sobre el entorno en el que se ubican. Una de las intenciones principales será efectuar una reflexión sobre un tipo de arte que es plenamente consciente de que uno de los elementos que interviene en la obra es el espacio natural en el que ésta se encuentra.

Pero, ¿qué entendemos por “espacios naturales”? Se consideran espacios naturales aquellos que generalmente se sitúan fuera de la ciudad, que asociamos a la idea de campo; espacios donde la mano del hombre no ha modificado demasiado el entorno. Las zonas de costa y playa también lo son, aunque en nuestro país se encuentran ocupadas por extensas zonas urbanizadas con todo tipo de instalaciones para el entretenimiento y para el turismo —fenómeno de masas que ha provocado una radical alteración del paisaje natural—. Las zonas que no han sido invadidas son declaradas parques naturales o zonas protegidas. Podrían incluirse por extensión otros lugares que —a modo de islas en la urbe— se conservan o han sido creados con elementos naturales, como son las áreas ajardinadas; en realidad sucedáneos de un espacio natural no manipulado. Pero en la actualidad prácticamente todos lo están en mayor o menor grado. Por ello calificamos como naturales los campos de cultivo, o unas colinas en las que pasta el ganado, o unos grandes jardines en los que se pierde el contacto visual con los edificios de la ciudad. Por supuesto, resulta indispensable aclarar en qué ámbito van a producirse estas manifestaciones artísticas y por ello, ya en el primer capítulo, se efectúa un breve recorrido a lo largo del proceso evolutivo de la “naturaleza” y el “paisaje” como constructos culturales, términos que han ido modificando o extendiendo su uso conforme nuestra sociedad ha ido manipulando el medio en el que se desarrolla (capítulo 1: “Breve recorrido por la evolución de los conceptos “naturaleza” y “paisaje”). Nos aproximaremos a ambos conceptos desde disciplinas como la pintura de paisaje y la arquitectura paisajista. Y analizaremos cómo el turismo, en tanto fenómeno de masas, ejerce una fuerte presión en la rápida transformación del territorio produciendo paisajes adecuados para satisfacer al viajero.

Además, se ha considerado pertinente revisar los conceptos “sublime” y “pintoresco”, ambos productos de nuestra cultura, aparecidos durante el Romanticismo del siglo XVIII que, junto a la mirada del intelectual de la época, constituyen el paisaje tal y como lo entendemos hoy, materializado en la pintura, el jardín y la arquitectura paisajistas.

Por otra parte, debe tenerse en cuenta que las numerosas obras ya descritas en publicaciones extranjeras (principalmente en lengua inglesa y en francés) no pertenecen a creadores de nuestro país. Cabe señalar que, además de la aparición de numerosas obras de arte en la naturaleza, en España se ha experimentado en estas dos últimas décadas una acusada proliferación de publicaciones al respecto. Esto es síntoma de la preocupación y el interés creciente por este tipo de obras no sólo por parte de los artistas, sino de la teoría y crítica del arte, que ha conectado constantemente las obras del panorama artístico español con el *Land Art* norteamericano y británico de los sesenta. De alguna manera nos hemos apropiado de los rasgos característicos de esta tendencia para hablar de obras españolas recientes. Ésta es la razón que justifica la mirada retrospectiva planteada desde esta investigación.

Resulta obvio que muchos de los apartados que estructuran el índice podrían ser tema para una tesis. En este caso, no se pretende un estudio exhaustivo de los mismos, sino sentar las bases para dibujar el panorama artístico español alrededor de esta tendencia. Por lo tanto, se indicarán algunas fuentes a las que acudir si se precisa una documentación más detallada sobre algunas de las cuestiones presentadas. Conviene señalar que cada uno de los conceptos tratados se comprenderá mejor a medida que se avance en la lectura, ya que se complementan entre sí. Por todo ello trataremos evitar caer en el repaso excesivo de los antecedentes del tema que se propone estudiar en la presente investigación, porque estaríamos repitiendo los mismos postulados expuestos en artículos y diversas publicaciones y tesis doctorales que versan sobre ello. Creo, pues, necesario centrar esta investigación en los acontecimientos que se han producido en nuestro país en las últimas décadas e ir directamente al tema en cuestión: las intervenciones artísticas en espacios naturales en España desde 1970 a la actualidad y las influencias que el *Land Art* haya podido tener en ellas, evidenciando los puntos mencionados anteriormente comentando y comparando obras concretas, así como las actitudes de sus creadores. En este proceso re-

sultará especialmente interesante desvelar qué tipo de arte se lleva a cabo en el paisaje en España, cómo lo denominaremos y en qué puntos coincide con el *Land Art* originario.

Esta investigación queda acotada exclusivamente al panorama artístico en España a partir del tercer capítulo. Al poco tiempo de comenzar a explorar sobre este tema —que parecía novedoso en nuestro país— y tras consultar las primeras fuentes bibliográficas teníamos la sensación de que nos separaban treinta años de los países donde surgió el *Land Art* (principalmente, Estados Unidos y Gran Bretaña), como si las manifestaciones artísticas que comienzan a verse en España a partir de la década de los 90, fuesen fruto de un eco que llegaba con bastante retraso. Después de unos años de búsqueda, surgen ciertas aclaraciones sobre los hechos. Algún artista en España, que estando al corriente de las fluctuaciones del arte en países extranjeros, se atrevió a expresarse “en” y “con” el paisaje. Nos referimos a Nacho Criado, Eva Lootz, Adolfo Schlosser, Miguel Ángel Blanco, Perejaume o Manuel Sáiz, entre otros. Sobre ellos se ampliará información en el apartado dedicado a las primeras intervenciones en el territorio en nuestro país (capítulo 3: Primeras influencias del *Land Art* en la obra de artistas españoles”). No podemos olvidar, claro está, que artistas como Oteiza y Chillida desempeñaron un papel importantísimo abriendo camino a la escultura española de los años cincuenta. Las obras de estos artistas que se encuentran en exteriores posibilitan, en muchos casos, una lectura distinta del lugar. Recuérdese obras como *Los peines del viento* (San Sebastián, 1977) y *El elogio del horizonte* (Gijón, 1990) de Eduardo Chillida. No obstante, no se desarrollarán aquí epígrafes analizando sus obras a fin de evitar desviarnos del tema en cuestión, ya que no es objeto de esta investigación profundizar en el estudio de las mismas y porque además contamos con abundantes estudios y publicaciones sobre ambos creadores.

Mientras se producía un desarrollo acelerado de nuevas experiencias en el arte contemporáneo fuera de nuestro país, sólo los pocos artistas e intelectuales es-

pañoles de otras disciplinas que se encontraban en el extranjero vivieron de una forma directa estos cambios. Las pocas publicaciones extranjeras que entraron en nuestro país lo hicieron, al principio, clandestinamente. Ya en la década de los setenta, teóricos como Simón Marchán y Victoria Combalá comenzaron a llevar a cabo una preciada labor divulgativa, abriendo ventanas hacia lo que acontecía en el panorama artístico extranjero, cubriendo en parte las necesidades de conocimiento de la mayor parte de los artistas españoles.

Una vez descrita esta situación y analizadas algunas de las primeras obras relacionadas con la naturaleza (años 70 y 80), se procede a describir y explicar los diferentes mecanismos de funcionamiento de los centros de arte en la naturaleza repartidos por la geografía española, en los que se articulan las diferentes tipologías de obras que forman parte de dichas propuestas (capítulo 4: “Intervenciones artísticas en espacios naturales en la actualidad en España”).

Aunque ya se iba notando un creciente interés por este tipo de intervenciones artísticas dos décadas atrás, es sobre todo en estos últimos diez años, cuando se ha experimentado un mayor auge en la realización de obras que interactúan con el paisaje o que utilizan simplemente el territorio como soporte. También cabe señalar que ha ocurrido lo mismo con el llamado Arte Público, al que ha sido conveniente y necesario distinguir del Arte en Espacios Públicos. Resulta interesante detenerse a analizar las causas que han propiciado dicha práctica. Por una parte y de manera breve, podría decirse que esta cuestión gira principalmente entorno a intereses de tipo turístico-cultural, ya que estas intervenciones pueden suponer un atractivo para una zona en decadencia o poco desarrollada económicamente o simplemente completar su oferta cultural o paisajística y, como consecuencia, contribuir o favorecer la dinámica económica de esa región. Por otro lado, también el interés por el deterioro del paisaje ha sido el motor de la obra de numerosos artistas. En el capítulo 5: “Actitudes de compromiso en el arte en es-



pacios naturales” se estudian casos de obras y artistas concretos agrupados por temáticas comunes o por intervenir en espacios naturales con características muy peculiares (como son, por ejemplo, las minas).

En los recorridos particulares de cada artista podrán observarse conexiones con el *Land Art* americano y británico, a la vez que se aprecian múltiples diferencias entre los pioneros del movimiento y los artistas españoles. Con el fin de poder señalar dichas semejanzas, se revisan y comparan algunas obras de artistas españoles con las de varios artistas extranjeros. Este punto resulta de gran interés para ser contrastado y analizado desde esta investigación. Se trata finalmente de bosquejar el estado del panorama artístico español en la actualidad y ver cómo se ha traducido o en qué manera ha influido el *Land Art* en nuestro país.

Buena parte de la metodología seguida consistió en consultar fuentes sobre *Land Art* (en inglés, francés y español) para poder establecer los rasgos principales de la corriente y comprender los antecedentes del tema, así como diferenciar y señalar similitudes entre las obras de los artistas extranjeros y las de los artistas españoles. Esta fase se vio complementada con la lectura de textos de artistas.

Se visitaron numerosos centros y se recorrieron las intervenciones realizadas en distintos encuentros de arte y naturaleza. Se realizaron entrevistas a los coordinadores de estos eventos en espacios naturales y a los directores de los centros con el fin de comprender su funcionamiento. Asimismo, se mantuvieron conversaciones con los artistas para comprender su relación con el espacio a intervenir y las bases conceptuales de sus obras.

En cuanto a las aportaciones bibliográficas, muchas han sido las fuentes consultadas, la mayor parte de ellas queda relacionada en la bibliografía, al final de esta investigación, junto con una breve introducción en la que se mencionan varios autores y la importancia de los enfoques de sus escritos.

I. BREVE RECORRIDO  
POR LA EVOLUCIÓN DE LOS CONCEPTOS  
“NATURALEZA” Y “PAISAJE”



Para poder hablar de intervenciones artísticas en espacios naturales, es necesario aclarar a qué tipo de espacios naturales nos referimos en el título de esta investigación. Somos conscientes de las numerosas publicaciones y tesis doctorales<sup>1</sup> que recogen los conceptos englobados por el término “Naturaleza” desde distintas disciplinas y que cuestionan a qué nos referimos cuando hablamos de ella. Desde luego no es la intención de esta investigación detenerse nuevamente en el análisis de dicho término, aunque sí tener en cuenta la evolución del mismo e identificar los aspectos de la naturaleza que más nos interesan. Nos centraremos en uno de ellos en el epígrafe 1.1.2. “El paisaje, un producto de la naturaleza y de la cultura”, pues a lo largo de estas páginas usaremos frecuentemente este vocablo para referirnos al espacio donde se encuentran las intervenciones artísticas objeto de este estudio. Trataremos pues de acotar cuáles son los “espacios naturales” que nos interesan desde esta investigación.

Hemos tomado como referencia y punto de partida tres citas sobre el paisaje de profesionales que provienen de ámbitos distintos —la Arquitectura, el Arte y la Historia del Arte—, pero, como comprobaremos posteriormente, sus afirmaciones se aproximan en varios aspectos:

“El suelo se convierte en paisaje cuando se describe o percibe en términos referidos a sus peculiaridades fisiográficas y ambientales. El paisaje cambia a tenor de estas peculiaridades y de la influencia histórica del hombre. Por consiguiente, el paisaje es un reflejo de los sistemas climáticos, naturales y sociales.”<sup>2</sup>

“El concepto de paisaje viene determinado por una combinación de rasgos físicos, naturales y *humanos*. El término “paisaje” juega con una ambigüedad: designa a la vez el objeto (la naturaleza como objeto) y su representación. Hablamos de un bello paisaje de la Provenza y de un excelente paisaje de Paul Cézanne. Su consideración —en cuanto mirada cargada con una intención— nos delata y nos circunscribe a un tiempo determinado. Es decir, hay una fenomenología del paisaje, a la que corresponde una mentalidad dada (...) [que] conlleva a su vez una valoración. El paisaje entra así en una antropo-

logía del espacio y requiere por lo tanto de una interpretación histórico-cultural.”<sup>3</sup>

“El paisaje es una construcción que resulta no sólo de las modificaciones del hábitat humano, sino de los componentes emocionales y psicológicos con los que una comunidad y/o individuo proyecta en su entorno, dependiendo de las relaciones que establezca con él. Estas relaciones pueden producir indiferencia pero cuando desatan efectos, éstos se polarizan entre lo positivo (empatía, conexión, acuerdo...) y lo negativo (rechazo, adversidad, peligro, etc.)”<sup>4</sup>

Los tres enunciados defienden que la modificación de lo que entendemos como paisaje depende no sólo de factores físicos o naturales, sino de factores humanos, como el uso que le damos al suelo y, por tanto, cómo lo diseñamos; actuación ésta que depende a su vez de nuestra relación con él. Influyen por tanto en los cambios que éste experimenta, el contexto histórico, social y cultural, e incluso, psicológico. Estos factores se analizan a continuación para comprender mejor nuestra mirada sobre lo que denominamos “paisaje”.

## I.1. CONSTRUCCIONES CULTURALES: NATURALEZA Y PAISAJE

Tanto “naturaleza” como “paisaje” son términos que responden no sólo a una realidad palpable, sino a una noción cambiante que depende del lugar desde el que se mira y se define. La idea de naturaleza tuvo, en otros momentos históricos, una marcada lectura teológica y metafísica. Hoy, sin embargo, ha ido desplazándose hacia la realidad física y ecosistémica, hablamos de naturaleza ligada a la idea de paisaje y de entornos escasamente alterados por la mano del hombre. Y, desde luego, diferentes serán las definiciones que ofrezcan un arquitecto, un artista, un geólogo, un historiador, un antropólogo, o profesionales pertenecientes a otras disciplinas. A continuación se exponen algunos de los significados atribuidos a ambos.

### 1.1.1. APROXIMACIONES AL TÉRMINO “NATURALEZA”

En la actualidad, el término “Naturaleza” es comúnmente empleado para referirnos a cosas bien distintas. Consideramos Naturaleza al conjunto de todos los seres y fenómenos del mundo físico, incluyendo al ser humano en tanto “un ser de la naturaleza”, que es estudiado por las ciencias naturales junto a animales, vegetales, minerales,... Así mismo, es Naturaleza todo aquello que no ha sido producido ni tocado por la mano del hombre, ya que lo producido por el hombre es considerado artificial. Los estudios sobre lo natural contemplan la acción del hombre como una agresión externa, como si el hombre no formara parte de esa misma naturaleza.

Si por el contrario, tuviéramos en cuenta al hombre como ser natural, se podría formular la siguiente pregunta: ¿Por qué no se consideran también artificiales las construcciones realizadas por animales? Casi con total certeza se puede afirmar que dichas construcciones (termiteros, presas de castores, nidos, madrigueras, etc.)<sup>5</sup> no producen el impacto negativo que el hombre provoca con las suyas. Los animales parecen ajustarse a los ritmos naturales, mientras el hombre trata de imponerse a los mismos, de manipular la naturaleza a su conveniencia con ayuda de la tecnología. Parecen escapar a esta generalización —aunque no del todo— los humanos que no habitan en zonas “civilizadas”, sino en pequeñas tribus alejadas de los núcleos urbanos. Estos hombres cuidan su relación con la naturaleza conscientes de lo imprescindible que ésta resulta para su propia supervivencia.

La Naturaleza asume también otro sentido general, refiriéndose a cosas invisibles. Y así, nos referimos a la naturaleza de un ser —como principio, causa, origen, esencia o lo propio de ese ser— al temperamento o carácter de una persona, etc. José Albelda y José Saborit en su libro *La construcción de la naturaleza*<sup>6</sup> desarrollan los distintos significados que damos a “naturaleza” y

“Naturaleza”, a lo natural y lo artificial revisando los argumentos de Savater y de Maderuelo entre otros.

En los diversos textos de Javier Maderuelo sobre arte, arquitectura y paisaje, releemos<sup>7</sup> que la noción de naturaleza no se encuentra en el origen de nuestras ideas como cabría suponer, sino que se trata de un concepto nuevo que surge al detectarse unas diferencias esenciales entre lo que ha sido construido por el hombre y lo que no. Aunque el término *natura* se encuentra en el vocabulario latino (*natura naturans/natura naturata*), la idea de naturaleza que nosotros manejamos se define realmente mucho más tarde, en el Romanticismo, cuando las ciencias físicas —*physis* es el término griego que mejor se aproxima a nuestro vocablo *naturaleza*— comienzan a desvelar de manera sistemática y precisa los fenómenos de la naturaleza así como la naturaleza de las cosas. Surge así la Naturaleza como paradigma, como misterio y como fuerza impetuosa que se enfrenta a un hombre que debe luchar contra ella para conocerla, comprenderla y dominarla.

En el siglo XX la naturaleza se convierte en algo problemático para nuestra cultura. “Cargada por la tradición artística de connotaciones e instrumentalizaciones, parece tener poco que decir para una actividad intensamente crítica, como es la que propone el espíritu vanguardista. Por ello, ha de ser sistemáticamente redefinida y deconstruida, despojada como paisaje de sus símbolos reconfortantes, exóticos o excitantes. Los lenguajes que la aborden deben estar diferenciados de los hábitos tradicionales. Reconsiderar la naturaleza para el arte supone reformular los lenguajes que deseen expresarla.”<sup>8</sup> Una vez más, como ha ocurrido constantemente, las renovaciones de ideas llevan implícitos cambios en el lenguaje, por supuesto, también en el arte. En palabras de Santiago B. Olmo, “el arte ofrece a través del paisaje una visión de la naturaleza que refleja la relación que cada cultura establece con el medio natural. En este sentido, el hombre se relaciona con la naturaleza siguiendo pautas sociales, religiosas, económicas y propiamente culturales que le permiten articular y construir un paisaje (pictórico y literario)

que rodee y enmarque acontecimientos. El arte, sin embargo, no sólo refleja sino que a su vez construye y configura formas nuevas y posibles de relación desde la contemplación, desde una cada vez más precisa observación, pero también desde la fantasía y la fabulación, que permiten delinear el desarrollo del concepto de naturaleza a través de la historia.”<sup>9</sup>

### 1.1.2. EL PAISAJE, UN PRODUCTO DE LA NATURALEZA Y DE LA CULTURA

Podríamos decir que el paisaje es una construcción cultural, ya que la idea de paisaje no se encuentra tanto en el objeto como en la mirada<sup>10</sup>. Pero la mirada requiere un adiestramiento para contemplar, para que se dé el goce estético. Maderuelo opina que este proceso de aprendizaje a través del arte, se produce por la necesidad de imitación y representación que tiene el arte mismo. En este sentido afirma: “[el arte] nos ha enseñado a mirar y valorar los paisajes naturales, contribuyendo decisivamente, por medio de la pintura, la poesía y la jardinería, a configurar el concepto paisaje. Las metamorfosis que ha experimentado el arte del paisaje, desde la conquista de su autonomía como tema pictórico hasta la apropiación y abuso que de él hacen las corrientes postmodernas, muestran la riqueza y complejidad de estas relaciones.”<sup>11</sup> A esta construcción mental se suman además de las categorías estéticas de *belleza*, *sublime* y *pintoresco*, los factores emocionales que tienen que ver con los estados de ánimo de quienes contemplan; aspectos éstos formulados y sobre los que se ha reflexionado en profundidad durante el período romántico. Por tanto, nos detendremos a analizarlos porque intervienen en la elaboración del concepto “paisaje”.

Añadimos nuevamente dos enunciados sobre el paisaje:

“W.J.T. Mitchell has emphasized the political and social aspects of landscape depictions; ‘Landscape’, he writes, ‘is a natural scene mediated by culture. It is both a represented

and a presented space, both a signifier and a signified, both a frame and what a frame contains, both a real place and its simulacrum, both a package and the commodity inside the package.”<sup>12</sup>

Esta afirmación de Mitchell en *Landscape and Power*<sup>13</sup> sintetiza algunas cuestiones referentes al paisaje sobre las que se ha escrito repetidamente y que van a tratar de exponerse en este apartado junto con las ideas de otros pensadores.

En *The Unpainted Landscape*, concretamente en “Minimal Intervention”, Lucius Burckhardt comienza el capítulo diciendo:

“‘The Unpainted Landscape’ is the landscape in our heads, formed through culture an education, which allows us to perceive the environment as a ‘landscape’ and give it significance.”<sup>14</sup>

Ésta es otra más de las reiteradas manifestaciones en torno a la convicción de que aquello que llamamos “paisaje” es una idea construida y modelada durante siglos por nuestras culturas, un concepto que ha tenido significados distintos aunque próximos y una realidad física a la que se le ha tenido mayor o menor aprecio y respeto. Recordemos que hablamos siempre de y desde occidente.

Burckhardt prosigue su discurso aludiendo a la existencia de dos procesos que participan en la construcción del paisaje: uno es el secular proceso de la cultura —que acabamos de mencionar— y el otro, el del desarrollo personal; aunque este segundo tendrá de alguna manera muchos reflejos del primero. Este proceso cultural se origina en el momento en el que una población urbana liberada de las labores diarias de la producción rural, adquiere consciencia de la naturaleza que le rodea. Esta, relativamente nueva, percepción del campo como “paisaje” ha sido tan aceptada que difícilmente llegamos a imaginarnos otra.

Pero, si tratamos de situar cronológicamente desde cuándo existe una noción de “paisaje” en el arte oc-

cidental, podemos ver que en Europa, los primeros paisajes naturalistas pertenecieron a los pintores flamencos del siglo XIV como Jan van Eyck y, posteriormente, Durero, Brueghel y El Bosco. En Italia, durante el Renacimiento dicha noción empieza ya a cobrar cuerpo en pintores como Giorgione y Tiziano; aunque el paisaje seguía siendo, la mayoría de las veces, el fondo del tema principal del cuadro. No ocurre lo mismo en la pintura de paisaje a finales del siglo XVII en Holanda, donde este tema asciende de categoría al reconocerse como género pictórico autónomo gracias a cuadros de Rembrandt, Jacob van Ruysdael y otros. La pintura de paisaje pasa, desde ese momento, a formar parte de los llamados géneros de la pintura junto con el bodegón y el retrato. Los cuadros, que representaban increíbles cielos, bellos mares encrespados y barcos bien navegando, bien participando en batallas, son considerados valiosos documentos históricos de la expansión naval holandesa y británica.

En España, Velázquez representa la *Rendición de Breda* (antes de 1635), en el que introduce el paisaje como fondo y también pinta los *Jardines de Villa Medici* (hacia 1630-1650); donde el paisaje es el tema principal. En la misma época, en Francia, Nicolas Poussin y Claude Lorrain desarrollaron el paisaje narrativo, marco en el que presentaban escenas de contenido histórico o mitológico.

El “paisaje” experimenta una nueva revisión en el Romanticismo del s. XVIII, período muy influyente en la idea que aún seguimos teniendo del mismo. Los aspectos principales de esta época respecto al paisaje se exponen en los próximos apartados sobre *La Pintura Paisajista* y sobre *Lo sublime y lo pintoresco*. También en el dieciocho, los *vedutisti* (pintores de vistas) venecianos se inclinaron por composiciones en las que predomina la visión directa de escenas de la vida de la ciudad. Y durante el diecinueve, el paisaje se convirtió en el motivo más frecuente de la pintura romántica, siendo algunos de sus máximos exponentes: John Constable, William Turner o Caspar D. Friedrich, quienes buscaban aquellos aspectos que pudieran sugerir emocio-

nes, lugares asociados a recuerdos de infancia, melancólicas puestas de sol o tormentas sobrecogedoras.

Más tarde, las escuelas de Barbizon en Francia, Olot en España, Posillipo en Italia y el grupo impresionista aportan al paisaje nuevos valores atmosféricos y lumínicos. Los efectos de luz y de color captan la atención de Claude Monet y otros pintores impresionistas. La pintura de paisaje fue abordada más bien como motivo de análisis compositivo por pintores postimpresionistas como Paul Cézanne. Georges Seurat (neoimpresionista) sin embargo, sigue experimentando con los efectos lumínicos, mientras para Van Gogh y los expresionistas alemanes es vehículo de expresión de las emociones. Desde este punto se avanza en rápida evolución hacia la ruptura con la representación de la naturaleza. Recordemos cómo los paisajes pintados por Piet Mondrian en su primera etapa evolucionan hacia composiciones cada vez más abstractas. A pesar de haber quedado relegada a un segundo plano durante la modernidad (principios s.XX), aún hoy se sigue redefiniendo el “paisaje” desde distintas disciplinas y de ello tenemos constantes muestras en exposiciones de fotografía y pintura o en jardines diseñados por arquitectos, que nada tienen que ver ya con el jardín geométrico de Versalles o con el jardín romántico de Stourhead (entre otros) —ambos contruidos por el hombre—.

Sólo a modo de pequeña incursión en oriente debe anotarse que en China del sur, ya en el siglo V, existía un término empleado para hablar del paisaje: *Shan-shui* (montañas-río) y otro para referirse al gozo del sentimiento mismo del paisaje: *Qingshang*. En las civilizaciones romana y griega, *amoenitas locorum* se utilizaba para hablar del encanto de los lugares y *amoenia* para los lugares placenteros.<sup>15</sup> En general, todas las culturas y períodos históricos —nos advierte Santiago Olmo— “han ejercido formas más o menos claras de actividades artísticas centradas en la naturaleza que han generado una noción de paisaje, sea desde un plano decorativista como en el arte romano y helenístico, en la creación de jardines como en la cultura islámica





P. Brueghel, *La Torre de Babel*, 1563.

o en un arte de raíces místicas como el paisajismo chino, cuya pureza formal ha influido poderosamente en el desarrollo de la pintura de paisaje europea desde el siglo XVIII.”<sup>16</sup>

Por otro lado, y como ocurre con el término “naturaleza”, “paisaje” es utilizado en ámbitos tan dispares como la geografía, el arte, la economía, la arquitectura, la política, la ingeniería, la jardinería, la antropología o el urbanismo; disciplinas y profesiones desde las que se estudia, compromete o administra el paisaje. Consideramos paisaje al conjunto de aquellos elementos físicos, como son las montañas, los valles, bosques, ríos, praderas, asentamientos humanos, costas o rebaños de animales, que son medibles y cuantificables. Es decir, el territorio o geografía, el paisaje a escala natural. Hablamos de paisaje científico o lingüístico, también del paisaje como imagen, como representación de la realidad (pintura, fotografía). Pero el paisaje, como leíamos en los enunciados al principio de este epígrafe, también es el factor que determina la identidad del ser humano, es el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar.

Otras expresiones empleadas para referirnos al paisaje son “entorno”: ambiente, lo que rodea; y “medio am-



Giorgione, *La Tempestad*, c. 1505.



Velázquez, *Vista del Jardín de la "Villa Medici", en Roma*, entre 1629-1651.



biente“: conjunto de circunstancias físicas, químicas y biológicas que rodean a los seres vivos y actúan sobre ellos. Y por extensión, conjunto de circunstancias físicas, culturales, económicas, sociales, etc., que rodean a las personas.

Aclararemos que, desde la perspectiva de esta investigación, se emplea en el título la expresión “espacios naturales” por considerar que es la que mejor se ajusta al ámbito en el que se despliegan el tipo de obras que aquí se describen. Por supuesto, se ha tenido en cuenta lo expuesto sobre el término “naturaleza” y se parte de la idea de la práctica inexistencia de una naturaleza virgen. Desde estas premisas, se pretende hacer referencia a entornos en los que no hay una presencia excesiva de intervenciones humanas del tipo edificaciones, carreteras, y otros que convierten los lugares en ciudades, así como aquellos emplazamientos en los que las modificaciones efectuadas por el hombre en su relación con la naturaleza son mínimas y de carácter simbiótico, es decir, una relación de yo-tú a la que aludiremos en varias ocasiones.

Retomemos las palabras con las que Burckhardt nos relataba en qué momento histórico la población incluye en su ideario el término “paisaje”, para comprender en parte nuestra relación con el entorno. Burckhardt escribe: “(...) en el momento en el que una población urbana liberada de las labores diarias de la producción rural, adquiere consciencia de la naturaleza que le rodea”<sup>17</sup>. Seguramente, esta apreciación del entorno pudieron experimentarla primero las clases altas al disfrutar de más horas de descanso y distracción que las clases bajas. En esta época —finales del siglo XVIII— en plena revolución industrial grandes masas humanas se desplazaron de las áreas rurales a las ciudades en busca de trabajo, las redes ferroviarias conectaban esas zonas con las capitales y el viaje empezaba a no estar sólo al alcance de adinerados que viajaban por cuestiones de negocio o para alimentar su conocimiento de la cultura de civilizaciones pasadas. El ferrocarril hizo más accesible el campo, y alteró la forma en que lo vemos; la velocidad y el encuadre del

paisaje desde la ventanilla del tren ofrecían múltiples fotogramas, imágenes cambiantes de una gran variedad de lugares. El viajero podía atravesar numerosas regiones geográficas en unas pocas horas.<sup>18</sup>

La figura del “viajero” encarnaba por excelencia al avistador, al descubridor de “paisajes” donde quiera que éste se desplazara. Paisajes que se correspondían con otros que previamente había observado en pinturas o que había elaborado en su imaginación al leer relatos de aventuras de algún escritor. Existen muchas formas de desplazarse y sin duda la que más nos acerca al paisaje es “andar”. El viaje, andar y la información que obtenemos a través de este proceso constituyen el “paisaje no pintado”. Como los cambios tecnológicos anunciaban, de alguna forma, el viajero romántico del dieciocho ha devenido turista de masas en el siglo XX. Un turista que vive lo leído en las guías de viaje<sup>19</sup>, que se priva de la interpretación de los lugares limitándose a reconocer, verificar y comprobar ambientes y rasgos, participa de la experiencia prevista y organizada de la felicidad. “La experiencia de primera mano del viajero se ha transformado en información contrastada y útil y, como si de mercadería vendible se tratara, la naturaleza se transforma en los simulacros que la suplantán y que encuentran en sí mismos su propia razón de ser.”<sup>20</sup> Este cambio significa a su vez una alteración en la forma en la que la persona convertida en turista se relaciona con el paisaje, con el lugar. En muchos casos, podemos observar que el turista de masas es antes “turista textual” por cómo desde su sillón, guía en mano, visita a priori los lugares en los que luego tratará de encontrar todo aquello que ha leído sobre los mismos<sup>21</sup>, incluso será imperioso traer algo a casa que dé testimonio de su paso por esos lugares, hecho éste heredado de los primeros viajeros<sup>22</sup>. Los artistas pueden incluirse dentro de ese colectivo de “primeros exploradores” que traían consigo, de vuelta a casa y al estudio, imágenes, interpretaciones del paisaje al que salían a pintar “*en plein air*”, como lo hicieron los artistas de la Escuela de Barbizon (alrededor de 1830) o más tarde los Impresionistas (sobre 1880). El arte del paisaje había salido



C. D. Friedrich, *Hombre sobre un mar de nubes*, 1818.

decididamente fuera del estudio, demandando al artista experimentar física y emocionalmente el lugar. Los viajes se fueron convirtiendo en una práctica habitual entre los artistas, que fueron a su vez originando nuevas concepciones del género.

Resulta imprescindible analizar, aunque sea de manera breve, este hábito del ser humano perteneciente a sociedades de países desarrollados, porque viajar condiciona la forma de mirar el paisaje y de concebirlo, y por tanto, influye en la percepción que tengamos de las obras de arte realizadas en espacios naturales.

#### 1.1.2.1. Lo sublime y lo pintoresco en el paisaje

Para comprender algunas cuestiones más que siguen afectando a nuestra percepción del paisaje aún hoy día conviene detenerse un instante para documentarse so-

bre las categorías estéticas estudiadas por los filósofos británicos del dieciocho. Relacionadas con la atracción hacia el paisaje, las teorías de la belleza, el gusto, lo sublime<sup>23</sup> y lo pintoresco<sup>24</sup> hacen su aparición entre los intelectuales de esta época, quienes ajustan su significado a un nuevo contexto<sup>25</sup>. Lo sublime podría definirse como aquello ante lo cual experimentamos un placentero horror (“*pleasing horror*”, según Addison) que no podría incluirse dentro de la categoría de belleza, un sentimiento contradictorio de atracción y repulsión simultáneas, algo cuya grandeza nos hace percibirlo como infinito, inabarcable, como algo que pone en marcha nuestro instinto de supervivencia y a la vez nos deja paralizados, nos aterroriza, nos sugiere



W. Turner, *Tempestad de nieve en alta mar*, 1842.



C. Monet, *Impresión: Amanecer*, 1873.

soledad, inmensidad o poder. Más que cualidad de los objetos en sí, este sentimiento surge de las ideas que éstos evocan; más de nuestro pensamiento que de nuestra percepción.

Escribe Tonia Raquejo sobre los artistas del dieciocho: “Para expresar lo sublime, decían, hay que experimentarlo, no basta con representarlo sino que el artista debe haberlo vivido previamente. De ahí que el viaje fuese una actividad obligada para el pintor romántico. A partir de entonces, el artista se convierte en un verdadero explorador de lugares desérticos, agrestes y pintorescos (atractivos para la mirada), difícilmente accesibles y peligrosos, desde los que podía sentir en carne y hueso ese agradable-horror, esa atracción-repulsión que definía lo sublime”<sup>26</sup>. Se trataba de una vuelta del sujeto a los orígenes, a lo natural, una mirada hacia su interior, lo sensible y lo pasional.

Cabe señalar una diferencia en cuanto al término. Para Lyotard “lo sublime romántico se encontraba en el más allá (en un mundo diferente) y en el siglo XX está aquí y ahora; ahora esto es lo sublime; aquí ahora sucede lo sublime. Es decir, el instante produce el acontecimiento”<sup>27</sup>. Esta categoría parece adecuada para grandes obras realizadas en el territorio, obras sobrecogedoras como *Campo de relámpagos*, de Walter De Maria, donde cada rayo que cae confirma lo sublime “que acontece aquí y ahora”, y, a su vez, donde el hombre siente las fuerzas de la naturaleza al observar e implicarse en dicha obra de forma directa, experimentándola por sí mismo; lo sublime burkeano. Desde una perspectiva nada optimista, Christopher Hitt, hablando sobre “el sublime posmoderno”, apunta: “(...) es la condición de ser abrumado por amenazadores efectos de la tecnología, la catástrofe ecológica se ha transformado en la nueva fuente de lo sublime (...) Lo sublime es (...) evocado no por los objetos naturales sino por su devastación [y lo peor de todo] es que el peligro es verdaderamente real”<sup>28</sup>.

Frente al binomio constituido por lo bello y lo sublime, y como una tercera categoría, Uvedale Price

introdujo el término *pintoresco* para referirse a las cosas rústicas e irregulares, pero con atractivo visual. Lo pintoresco manifiesta la variedad en el paisaje, no es uniforme como la belleza (perfección), ni atemorizante como lo sublime (grandeza). Joseph Addison pensaba que si a la belleza se le añadía novedad se hacía más interesante. Lo pintoresco es la novedad en lo cotidiano y, por ello, nos sorprende e “impulsa la actividad de la imaginación, que se distrae en la diversidad y que se ve sorprendida por ella”<sup>29</sup>. Su cualidad de indeterminación, por novedosa, nos agrada. Es una categoría subjetiva y profundamente estética. La mente tiene poco que decir, es cuestión de sensaciones. Según Hume, la mente necesita ser estimulada por cosas nuevas, para ejercitarla y desarrollarla, y lo pintoresco nos proporciona esos estímulos.

Ésta es para Maderuelo la categoría más apropiada para calificar la obra de artistas como Richard Long, Hamish Fulton o Ian Hamilton Finlay<sup>30</sup>. Considerando que lo pintoresco es la novedad en lo cotidiano, pensemos primero a qué nos referimos al decir cotidiano hablando del paisaje. ¿Son para nosotros los paisajes naturales tan cotidianos como pensamos? En principio lo parece. Pero realmente, rara vez, tenemos acceso directo a esos parajes inhóspitos, lejanos..., a veces, ni siquiera a esos lugares más cercanos que se encuentran a las afueras de la ciudad: campos, colinas, praderas. Aunque sí es cierto que postales, fotos, películas, documentales, etc., nos los acercan y los hacen habituales en nuestras vidas. El concepto de paisaje está predeterminado por estas imágenes estereotipadas. Observándolas evitamos sudar al subir una colina, no nos molestan los insectos, no pasamos calor ni frío. Poseemos múltiples filtros que a la vez son ventanas, que nos eximen de lo incómodo de *experimentar* por uno mismo. Hemos aprendido, como escribe Perejaume, a “alisar la tierra en un papel, inventando el paisaje portátil, el paisaje de mano...”<sup>31</sup>, muchas veces nos conformamos con postales, fotos, todo lo más con ver tras la ventanilla del tren. Pero, aún viviendo la experiencia, “la postal se superpone al recuerdo vivido y al folleto turístico que, como un banderín de engan-



che, permite y anima a consumir naturaleza y ocio.”<sup>32</sup>

En las obras de *Land Art* se recupera, en cierta forma, lo exótico y lo distante. Vemos lo sublime en el afán de inmensidad, en la no abarcabilidad física de la obra (escala del territorio con respecto a la humana), en el pulso de poder, o respeto por las fuerzas de la naturaleza. John Beardsley (*Earthworks and Beyond*)<sup>33</sup> entiende el *Land Art* bajo la recuperación del espíritu experimental y viajero que él relaciona con la tradición del paisaje romántico inglés<sup>34</sup>. Las figuras silenciosas de las pinturas de Friedrich procedían del entorno urbano, como revelan sus vestimentas, son viajeros que “salen” a la naturaleza; que parecen contemplarla, señalarla.

Sin embargo, Robert Smithson (Passaic, New Jersey, 1938) no creía que lo que estaba aconteciendo a través de las manifestaciones del *Land Art* o *Earthworks* tuviera que ver con un movimiento de retorno a la naturaleza. Rechazaba la belleza o lo sublime, que afectan a una visión subjetiva del paisaje, y proponía “rehabilitar la idea de lo pintoresco, entendida como invitación a la actuación directa sobre la Tierra en interacción con su propia evolución.”<sup>35</sup> El propio Smithson aludía a F. L. Olmsted como el primer “land artista” al referirse a su trabajo de creación en Central Park; desplazamientos de enormes cantidades de tierra y rocas, creación de lagos y colinas artificiales, todo ello sujeto a la posterior acción del tiempo. Un parque en la ciudad, lleno de rincones pintorescos, que no sólo estuvo y está sujeto a la acción del tiempo, sino a la evolución de conceptos que en él se unen: lo público y la naturaleza. Con Olmsted —afirma el arquitecto Iñaki Ábalos— ambos términos quedaban “ligados a una concepción democrática de la ciudad (...)” “El verdadero pintoresco contemporáneo; árboles y edificios creciendo juntos, la única modalidad del espacio público en la que podemos movernos sin sentirnos manipulados, una amalgama que reconocemos e identificamos como “nuestro mundo”.<sup>36</sup>

### 1.1.2.2. Paisajes naturales contruidos.

#### El jardín paisajista inglés, reservas naturales y parques en la ciudad

El jardín es uno de los ejemplos más cercanos de “paisaje natural contruido”, un espacio para la contemplación y el paseo. La huerta sin embargo nutre al hombre de una manera más directa con sus frutos y mantiene con él una relación menos idílica. Como veremos a continuación, las extensiones ajardinadas compuestas por gran cantidad de elementos vegetales son espacios diseñados y poco tienen de natural si nos referimos a que no han sido intervenidos por la mano del hombre. En muchos de los escritos que podemos encontrar sobre el jardín, se nombran los jardines colgantes de Babilonia, los de la cultura islámica, el jardín de las Hespérides, los jardines japoneses, Bomarzo “el sacro bosque de los monstruos”<sup>37</sup> y muchos otros que han hecho historia. En todas estas construcciones que el hombre viene realizando desde tiempos atrás, se ordena y dispone una parte de la naturaleza según diversos estilos (épocas), atendiendo a sus necesidades y sueños, creando una representación de la naturaleza misma.

No hablaremos aquí de otros jardines, como el jardín francés caracterizado por su diseño geométrico y racionalista<sup>38</sup>, sino que se dedica este pequeño apartado al jardín inglés por su doble utilidad para lo que aquí se trata de exponer. Por una parte, es el que mejor explica la idea de naturaleza que tenemos en la actualidad en nuestras mentes occidentales y, como contrapartida, sirve también como ejemplo que desbarata dicha idea, ya que el jardín está diseñado y “contruido” por el hombre y por tanto no podemos pensar en esa naturaleza como *natura naturans* sino como *natura naturata*. En el jardín francés no hay una pretensión por parte de su diseñador de presentar una naturaleza no manipulada, muy al contrario, se ensalza la capacidad del hombre de disponer parterres, paseos, y fuentes en composiciones extremadamente ordenadas y geometrizadas, prescindiendo en muchos casos de las

formas orgánicas e irregulares de arbustos y árboles que se tallaban a modo de conos, esferas o poliedros regulares; naturaleza que más bien parecía encorsetada y que sin los cuidados oportunos crecería salvaje y caótica.

En el jardín japonés, no existe la marcada dicotomía entre el hombre occidental y la naturaleza (hecho que quizá se dé en otros países orientales). Se recogen a continuación unas palabras del artista Hidetoshi Nagasawa que nos ayudan a configurar una impresión sobre el jardín japonés<sup>39</sup>:

“En nuestra cultura oriental no creamos una dicotomía entre el hombre y la naturaleza: el hombre está en la naturaleza y el hombre mismo es naturaleza. Estas dos ideas nunca son antagonistas, pues el hombre está en la naturaleza, pero también la naturaleza misma está completamente dentro del hombre. Pienso que para el japonés no habría sido posible vivir de otro modo, se trata de una relación inevitable, necesaria.

También el jardín japonés tradicional está construido según este concepto. Yo siempre he mantenido que el jardín japonés es escultura y *sentido* de la escultura, pero que no es pintura. El jardín japonés contiene el concepto de universo, es como el cosmos, es decir como el concepto de mundo donde nosotros vivimos. Por eso la montaña no es una verdadera montaña ni el árbol es un verdadero árbol, sino que son el auténtico concepto del mundo. Todo esto es radicalmente

diferente en Occidente. Así que la palabra *san-sui*, que indica paisaje y también significa “montañas-aguas”, es también distinta. (...) Por desgracia, hasta hace trescientos años el jardín japonés estaba representado por bellísimos ejemplos de arte verdadero, como el de Sessyu, pero ya en época Edo empiezan a sobrevivir a sí mismos y a no ser materia de artistas, sino de jardineros.”<sup>40</sup>

Observamos cómo el vínculo entre naturaleza y hombre se crea de dos maneras muy distintas en oriente y occidente y, por tanto, los jardines creados en una u otra cultura también difieren. Por obvias cuestiones de extensión, no nos detendremos aquí a estudiar las características de todos estos tipos de jardines, nos centraremos en el jardín paisajista inglés, por ser el jardín romántico el que mayor conexión mantiene con las categorías estéticas de lo sublime y lo pintoresco.

El conjunto de jardines construidos en la Inglaterra del siglo XVIII a imitación de la naturaleza tiene, sin duda, un significado que trasciende la historia de la jardinería, y contribuyó a crear y promover nuevas maneras de entender el arte, y, a través de éste, la vida. El jardín es el resultado de una acción directa sobre la naturaleza y el paisaje, al que se le confiere una dimensión utilitaria. Es una naturaleza construida, diseñada.<sup>41</sup>

Si atendemos a sus formas, esta imitación de la naturaleza avanzó con el siglo, hasta llegar a los paisajes perfectamente “naturales” de “Capability” Brown (1716-83), con el que identificamos el movimiento paisajista inglés. No obstante —advierte Juan F. Remón— “con el jardín paisajista se creó una naturaleza de apariencia ilimitada, incontaminada y abundante, que ignoraba, en palabras del profesor Tom Williamson, el deterioro ambiental de la incipiente industrialización y la creciente pobreza rural inglesas”.<sup>42</sup>

Así, percibimos las pequeñas colinas, rocas, prados, lagos y demás accidentes geográficos de Stourhead o Castle Howard en Inglaterra o del Central Park o el Prospect Park de Nueva York como parte del relieve



D. Babbitt, Daguerrotipo de las cataratas del Niágara. Hacia 1853.

“natural” del entorno; la impresión que tenemos es que siempre han estado ahí. Sin embargo, cada detalle ha sido pensado y posteriormente construido. El artificio se muestra como naturaleza, o más bien, lo que en este caso aceptamos como natural es resultado de una construcción mental. No podemos olvidar el cuidado que se ponía en atender al genio del lugar, *genius loci*, que lejos de ser una realidad exterior objetiva, se imponía al creador del jardín paisajista. Aunque el *genius loci* se definía como la esencia o el espíritu del lugar, se trataba más bien de una figura poética que el mismo creador inventa y utiliza para sus propósitos y que, cuando se reinventa como metáfora de la nueva poesía inglesa ilustrada, sirve para referirse al paisaje inglés presuponiendo la existencia de un espíritu propio y esencial, y además, como estrategia para controlar los excesos de la imaginación del genio poético (frenando su faceta irracional). Resulta muy interesante la confrontación de diversas opiniones y creencias respecto a la existencia del *genius loci* que Remón presenta y califica, al final de su artículo, como una ficción inventada que contradice la propia realidad. Dicha invención está alimentada por razones culturales, político-religiosas, sociales y económicas o simplemente profesionales, según las ideas de los distintos profesores expuestas por Juan J. Remón.

En lo que respecta al significado del jardín paisajista para la sociedad inglesa donde surge, hemos de considerar que aún siendo propiedad de ricos latifundistas, el jardín podía ser disfrutado por cualquier persona educada que lo solicitara, según nos aclara Remón en su artículo “Jardín y «genio del lugar»” con las siguientes palabras: “Además de ser fuentes y símbolos de autoridad y prestigio —prosigue— los nuevos jardines eran considerados entre las clases educadas como una expresión artística con la que disfrutar e instruirse.” Y “(...) en su organización formal no jerarquizada y «natural» el jardín paisajista promovía de algún modo la democracia, la economía de mercado, la importancia del individuo, y, en fin, la Ilustración para unos, o el romanticismo, para otros.”<sup>43</sup>

En el siglo XIX muchos parques privados se remodelan y proyectan como zonas para uso público. Ante la constante expansión de las ciudades, la construcción de casas pequeñas y apelotonadas junto a las fábricas, la clase más deprimida enfermaba frecuentemente y, como consecuencia, su rendimiento laboral bajaba. “Entre 1833 y 1843, el Parlamento Inglés promulgó varios decretos encaminados a mejorar la situación de los obreros, en los que se concedía la aplicación de una cierta cantidad de dinero o de los impuestos para facilitar mejoras generales, sistemas de alcantarillado y saneamiento, y a proporcionar parques públicos”<sup>44</sup>.

Poco a poco, también en Estados Unidos, a principios del siglo XIX, algunos espacios comunitarios en las ciudades (normalmente terrenos en estado de abandono o improductivos para la agricultura) empiezan a desempeñar el papel de parques públicos. Hasta entonces lo más parecido a un parque público eran los cementerios ubicados cerca del pueblo o ciudad, que disponían de guías en las que se sugerían trayectos, perspectivas y monumentos emotivos. Esto daba una pista sobre el inmediato éxito que tendrían los parques públicos que se situaran cerca de los centros urbanos.

La jardinería paisajística del siglo XVIII no sólo hizo posible la mejora estética de numerosos lugares, sino que, además, posibilitó la observación de la influencia del entorno en el comportamiento humano. “En aquel entonces —explica Michael Laurie refiriéndose a la construcción de paisajes en la época— la configuración de un paisaje y el desarrollo secuencial de unas vistas y sensaciones cambiantes, sin dejar la introducción de insinuaciones alegóricas y mitológicas con estatuas, templos, grutas y diversas construcciones, perseguían la provocación de respuestas específicas, sublimidad, alegría, entretenimiento, pena, belleza, miedo, temor reverencial; no todos a la vez, sino sucesivamente. En el siglo XVIII, para dar una respuesta exhaustiva a tales situaciones, era imprescindible estar dotado de un alto nivel intelectual y de una amplia cultura literaria.”<sup>45</sup> Laurie advierte que, en cualquier caso, las respuestas



W. De Maria, *Campo de relámpagos*, 1977.

de tipo emocional a facetas del entorno varían claramente de un individuo a otro y que la experiencia y el aprendizaje previos condicionan la percepción y la interpretación de todo lo que vemos. A estos factores se suman “las motivaciones, las necesidades que se busca satisfacer, o los intereses, los deseos o los anhelos del individuo inciden continuamente en su percepción”. Por estas razones resulta imposible atribuir unos significados cerrados a entornos concretos y elaborar leyes de tipo general sobre conducta y percepción.

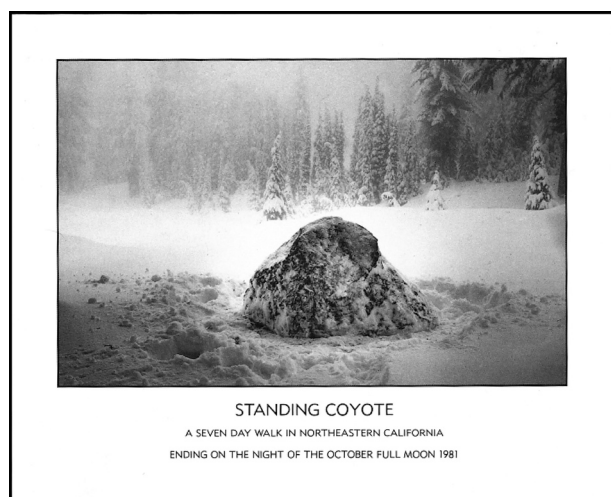
Ahora bien, hoy en día se habla tanto de espacios públicos urbanos como rurales. Al reflexionar sobre lo que percibimos como natural comprobamos que los límites entre lo hecho por el hombre imitando lo natural y la propia naturaleza se desdibujan —al menos parcialmente—. Si pensamos en el elaborado diseño y en la “construcción” de los jardines ingleses del dieciocho, veremos que el “jardín paisajista” resulta ser paradójico por cuanto el paisaje está representado por el propio paisaje. Recordemos la fama que procuró al arquitecto paisajista Lancelot Brown —más conocido como “Capability” Brown— su trabajo de transformación de lugares en hermosos jardines que, aún siendo modificados, mantenían su topografía y su vegetación originales.<sup>46</sup> La voluntad del hombre por crear paisajes estetizados está siempre presente.<sup>47</sup> Javier Madruelo, haciendo referencia a ciertos jardines paisajistas ingleses del siglo XVIII, nos recuerda cómo algunos lugares han sido modelados como obras de arte hasta ser convertidos en objetos de contemplación estética, en parajes que nos producen placer. Gilles Tiberghien en su libro *Land Art*, nos muestra alguna imagen previa a la construcción del Central Park<sup>48</sup> de Nueva York —diseñado por F. L. Olmsted<sup>49</sup>—, y John Beardsley, en *Earthworks and Beyond*<sup>50</sup>, incluye una fotografía de los jardines de Stourhead en Inglaterra —de Henry Hoare—, ambos perfectos ejemplos de zonas naturales construidas por el hombre, diseñadas por completo y cuyos criterios de elaboración fueron puestos en práctica ya en los jardines ingleses del dieciocho. Vemos pues, que no son “naturales” todos los sitios que lo aparentan, y que el paisaje es una construcción cultural, un adiestramiento de la mirada hacia el entorno físico. Podríamos decir, tal y como apuntara Smithson, que estas alteraciones del terreno para reconvertirlo y cambiar su apariencia fueron una especie de “earthworks” o “trabajos de tierra” que en algunos casos llevaban consigo operaciones megalómanas (creación de lagos artificiales, colinas o zonas llanas como también ocurre en los mencionados Central Park y Stourhead) y en otros suponían intervenciones mínimas o menos drásticas.



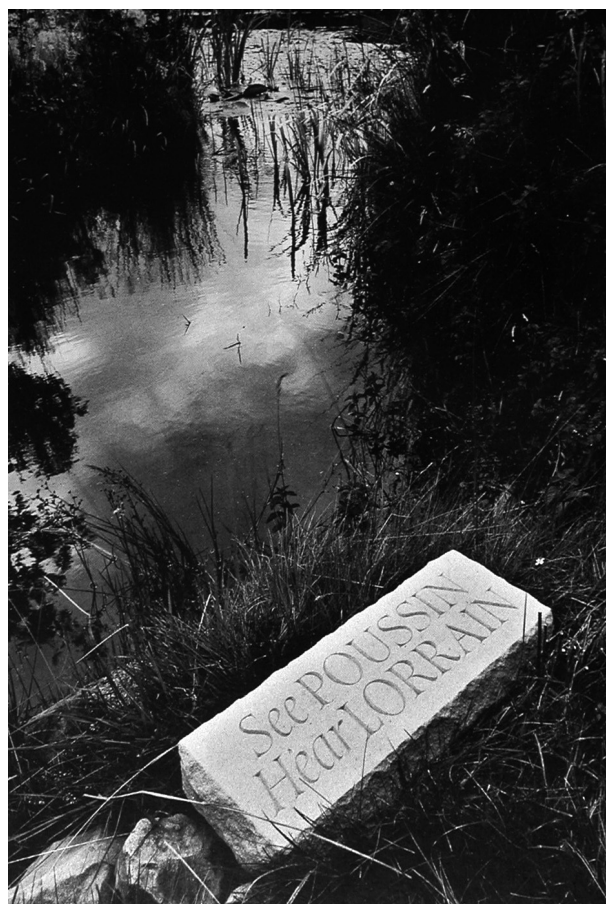
Reflexionando sobre lo apuntado hasta el momento acerca de lo que se considera natural, podemos afirmar con total seguridad que cualquier zona rural ya ha sido intervenida, que no existe una naturaleza salvaje. Muchas de estas áreas, han seguido sufriendo constantes alteraciones y se han convertido en grandes ciudades. Si tenemos en cuenta la evolución de nuestro entorno y de los espacios que habitamos, vemos que, a fin de cuentas, pueblos y ciudades se encuentran separados por la fina membrana del tiempo que bien los mantiene como áreas rurales o bien las convierte en zonas urbanas. En la mayor parte de las áreas rurales la proximidad del casco urbano al entorno natural es casi inmediata, incluso pueden entremezclarse. Observando la metamorfosis que puede sufrir cualquier lugar bajo ciertas presiones de tipo cultural, económico o estético, podremos considerar las ciudades como espacios naturales<sup>51</sup>. En los espacios habitados en alguna medida queda registrada la historia de las civilizaciones; “proceso continuado de adaptaciones al medio y constantes modificaciones del territorio natural, desarrolladas añadiendo elementos e infraestructuras que van apareciendo superpuestas en el soporte territorial en relación con lo preexistente.”<sup>52</sup>

Nuestra naturaleza no es una naturaleza virgen, sino intervenida por nosotros mismos ya mucho antes de

que tomáramos conciencia de ella, es pues una mezcla de elementos “naturales” y artificiales. Y si aún queda algún resquicio de naturaleza no explorada puede que sea en algunas zonas protegidas o quizá sólo en nuestra mente, en la idea que hemos construido de naturaleza como paraíso. Carlos García Vázquez en su artículo “La Museificación del Territorio”<sup>53</sup> resume: “La globalización ha supuesto la definitiva urbanización del planeta y la consiguiente desaparición de los entornos donde aún persistían modos de vida salvaje. Para preservar los pocos que aún sobreviven, la naturaleza ha tenido que ser confinada en “parques naturales”, recintos cerrados, legalmente protegidos de las agresivas dinámicas del desarrollo contemporáneo. Un parque natural es un ‘Museo del Territorio.’” En esos parajes más o menos extensos, los ecosistemas



H. Fulton, *Standing Coyote*, 1980.



Ian Hamilton Finlay, *See Poussin, Hear Lorrain*.



no se encuentran significativamente alterados por el hombre, pero suelen incluir elementos antropógenos y asentamientos humanos.

José Albelda equipara también las reservas naturales con museos, ya que ambos son lugares en los que se guarda un bien en vías de extinción: “(...) al igual que se venera en los museos los frutos de nuestra creatividad, se crean reservas naturales acotadas y protegidas para admirar y resguardar la escasa naturaleza que nos queda, atractiva precisamente por parecernos ajena a cualquier intervención humana.”<sup>54</sup> En muchos parques naturales se produce un contrasentido, de hecho la idea en sí de “parque” o “reserva natural” lo es. Al final, devastamos hasta las zonas que hemos protegido y reservado para turismo y recreo, para nuestro conocimiento y disfrute. Un ejemplo representativo de esta paradoja se materializa en el Parque Nacional de Yosemite, en Estados Unidos, que desde hace unas décadas tiene un exceso de dos millones de visitantes anuales.

La figura del parque en la ciudad es bien distinta. No se reserva una zona pre-existente, sino que se crea. Lucy R. Lippard, en *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*<sup>55</sup> relata la capacidad del parque en la ciudad para recordarnos la existencia de otros entornos, para hablarnos de que el mundo no es una ciudad. Lippard expone la potencia que tiene el parque como forma de arte público y como interfaz entre naturaleza y sociedad de la siguiente manera:

“(...) the ‘park’ was offered as a democratic use of nature, as a public amenity—often rather patronizingly. Nevertheless, the park in the city is a potent metaphor for a public art, an overlay of cyclical stability on growth and variety, with memory (nostalgia, some would say) as compost. Like the garden, it has a double meaning (especially in present-day New York City) in its aura of safety and danger, privacy and controlled freedom. Just as a city is overlaid on nature as an escape from its whims, a park or a garden in the city reasserts the earth beneath the concrete and serves to remind city dwellers that all the world’s not a city. The park is probably the most effective

public art form there is, as an interface between nature and society.”<sup>56</sup>

El colectivo internacional y multidisciplinar *Unoporciento* es un ejemplo de ello. Compuesto por ingenieros, paisajistas, economistas, informáticos, diseñadores industriales, gestores culturales, pintores, escultores y músicos, con un interés común por el arte y la cultura en todas sus vertientes, *unoporciento* busca desarrollar proyectos mediante la fusión de ideas. *Jardín 01* es la propuesta que elaboran para la tercera edición de EME3, Bienal de Arquitectura y Diseño de Barcelona (21, 22 y 23 de octubre de 2005). Este jardín/instalación continúa la línea del trabajo que el colectivo inició en el Festival d’Art Públic d’Algemés, en Valencia. Según describen en su página web, se trata de un proyecto de dimensión internacional desarrollado paralelamente en España y Chile, que propone la regeneración de espacios urbanos en desuso basándose en diversos conceptos, como la cultura del reciclaje o del “házte lo tú mismo”. “Mediante este enfoque—añaden—apostamos por aprovechar recursos asequibles para dar vida a nuevos espacios realmente públicos y cercanos al ciudadano.”<sup>57</sup> El proyecto *Jardín 01* lo constituían dos zonas intervenidas: un solar en Poble Nou, Barcelona y otro en Santiago de Chile. En ambos solares se proyectaba una imagen de vídeo de toma fija en tiempo real del jardín creado en el otro país. El público podía visitar el jardín real y a la vez el proyectado; un jardín muy similar situado a miles de kilómetros de distancia. De esta manera, se abordó la cuestión del tiempo (tema de la edición de EME3) desde varias de sus acepciones: como ocupación temporal de los solares, como estacionalidad (en Barcelona era otoño y en Chile primavera) que quedaría reflejada en los ciclos vitales de las plantas de ambos jardines, como diferencia horaria (día y noche), como permanencia (los jardines fueron grabados y documentados, pudiéndose visitar en internet incluso después de haber desaparecido).



*Jardín 01*, propuesta del colectivo Unoporciento para un solar en desuso, 2005.

### 1.1.3. LA ARQUITECTURA COMO CONSTRUCTORA DE PAISAJES

El orden en el que se suceden las miradas carece de importancia, lo interesante es el proceso de retroalimentación e intercambio que se produce entre el arte y la arquitectura. Precisamente es su relación con el espacio la que facilita este intercambio de hallazgos y planteamientos. Gianni Pettena, en *“Comprender y construir el espacio físico”* pone de manifiesto esta situación y la relación entre las partes implicadas: “No ignoramos la discusión entre arquitectura y artes visuales, ni sus relaciones históricas, sino que pretendemos resolver el enfrentamiento entre ellas; releerlo como esperanza de una investigación que no quede dividida en dos: la de la arquitectura (que ha descubierto la posibilidad de experimentar proyectualmente con total libertad, de volver a recorrer unos itinerarios ya recorridos y resueltos por las investigaciones más recientes de las artes visuales sin necesidad de historizarlos) y el de la investigación artística que, desde hace años y a muchos niveles, se ocupa en buscar instrumentos y profundiza en las problemáticas propias de los campos del espacio y del ambiente.”<sup>58</sup>

Los productos resultantes de las colaboraciones entre artistas y arquitectos nos llevan en ocasiones a la disolución de los límites entre arquitectura y arte. La arquitectura se transforma en un paisaje preparado para ser vivido y colonizado, utilizando el arte y la naturaleza como instrumentos evocativos capaces de transformarla y de representarla.<sup>59</sup> La arquitectura, influida por el arte de los años 60, lleva a cabo una auto revisión y transformación. Las influencias fueron mutuas, si bien la escultura invadió “espacios” que normalmente pertenecían a la arquitectura, más tarde ésta se vale de herramientas propias de las artes visuales para dar cabida en su territorio a nuevas formas habitables. Luca Galofaro lo expone de la siguiente manera en *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*: “En los últimos años, los arquitectos

tos han encontrado en los modos de operar del arte un estímulo capaz de fortalecer su propia disciplina, siempre autorreferencial. De ese modo, el paisaje, tal como había sucedido en las obras de los años sesenta del *land art*, se ha convertido en un material con el cual poder reconstruir el territorio en el que vivimos.”<sup>60</sup> Esta publicación resulta bastante interesante para comprobar, a través de su documentación gráfica, cómo la arquitectura amplía sus fronteras y en qué medida aumenta el parecido entre las construcciones arquitectónicas y las obras plásticas.<sup>61</sup>

Tanto para los artistas como para los arquitectos el paisaje se ha convertido en un escenario, en un lugar para la acción, totalmente conectado al hombre y a sus actividades. “De hecho, —afirma Galofaro— no existe el territorio en estado natural sino que es el producto de una evolución paralela y de largo alcance de la comunidad que lo habita y del ambiente. Volvemos así a la idea de paisaje como naturaleza que es contemplada por el arquitecto no sólo como geografía o territorio, sino como el conjunto de aspectos sociológicos intrínsecos al lugar habitado. El paisaje es un espacio preparado para acogernos y los destinatarios de la arquitectura y del paisaje son elementos indispensables para la definición del espacio que los alberga.”<sup>62</sup> No



El diseño y la construcción del Central Park, Nueva York, fue un largo proceso que se desarrolló desde 1857 hasta 1873 (fecha en la que se anunció oficialmente completado, aunque aún quedarían muchos trabajos por realizar, innumerables carretas de material, tierra y rocas por quitar y especies vegetales por plantar).

obstante Galofaro señala que arte y arquitectura no se comportan de la misma manera frente al paisaje y si la arquitectura restringe los movimientos y organiza las actividades de acuerdo con unas reglas, el *land art* no sigue unas reglas evidentes sino que busca un diálogo, alimentándose de las acciones y de la naturaleza transformándolas en invenciones espaciales.

Para Félix Duque el *Land art* y los *Earthworks* fueron la primera manifestación de un genuino arte público: “Aquí no hay artimañas ocultas tras el alabado *redevelopment* de las ciudades, sino al contrario: aquí se ofrece una honrada puesta de relieve, por parte del hombre, de la *land reclamation*, de la reivindicación de la tierra, “tapada” por el país (el territorio nacional o comarcal) y el paisaje (entendido usualmente como pintoresco marco y horizonte de la vida humana). (...) El *land art* es arte público porque muestra al hombre de la ciudad el “afuera” (no las “afueras”) de ésta, porque enseña *in actu exercito*, y a veces con gran brutalidad, que no todo es disponible ni edificable. Y por ende, que no todo es *mercancía* (cumpliendo así una valiosa labor de resistencia y contraposición al arte *kitsch* de los parques temáticos).”<sup>63</sup>

Maderuelo afirma que “el paisaje comenzará a convertirse en obra de arte al formalizarse la idea del *jardín paisajista*.”<sup>64</sup> El hombre creador pasa de la representación de paisajes idílicos a la construcción y presentación de paisajes en forma de jardines. Tengamos en cuenta que el tratamiento de la naturaleza en el arte actúa además como reflejo de la conciencia, la cultura y la forma en que ésta se percibe en cada época.

Si interesa incluir aquí un apartado sobre arquitectura paisajista se debe, entre otras razones, a que la pintura paisajista del período romántico parece tomar sus referencias no sólo de una naturaleza cambiante que ofrece diferentes facetas de sí misma —tormentas, praderas y colinas llenas de quietud, maleza que parece esconder algo terrible o acantilados y montañas que sobrecogen el alma— sino de todos esos modelos de naturaleza que el arquitecto paisajista había diseñado





Stourhead, Wiltshire, Reino Unido.



Central Park, Nueva York, Estados Unidos.



Central Park, Nueva York, Estados Unidos.

y materializado en forma de jardines. Los pintores románticos se basaban en anotaciones sobre jardinería romántica para llevar a cabo sus creaciones: “En concreto, el uso y la disposición de muchos motivos —la gruta, el desfiladero, la ruina gótica,...— en la pintura de Caspar David Friedrich responden a orientaciones de Hirschfeld.”<sup>65</sup> Entre 1779 y 1785 se publicó la *Teoría del arte de la jardinería* de Hirschfeld, quien a su vez seguía las indicaciones de Horacio Walpole y cuya teoría influye no sólo en la nueva jardinería paisajística, sino también en la pintura de paisaje. Pero parece que, igualmente, se producía la situación inversa: muchos jardines fueron “tallados” según el paisaje representado en las apreciadas pinturas de reconocidos artistas.

Según Michael Laurie y siguiendo con este planteamiento: “El cometido del planificador y del diseñador es confeccionar el entorno de una sociedad, y, al hacerlo, tendrá presente las posibilidades intrínsecas a la armonización del medio para que sean estímulo, consecución o frustración de las necesidades y anhelos humanos, para la realización e interacción social y cultural, para la estabilidad económica, utilidad, salud, confort y felicidad de todos los hombres. El entorno, con su diseño y planificación, nunca puede separarse de estos factores sociales básicos.”<sup>66</sup> Laurie confiere a los arquitectos un papel que va más allá de sus funciones profesionales, y aunque no tengan el deber de velar por nuestra felicidad, sí tienen la capacidad de influir directamente en la relación que establecen los ciudadanos con su entorno. Los arquitectos deben atender a esos factores sociales y psicológicos que condicionan nuestras vidas y que resultan tremendamente útiles a la hora de proyectar espacios más habitables, más humanizados, capaces de producir efectos secundarios positivos de empatía, conexión y acuerdo —como apuntaba Tonia Raquejo en su artículo “Arte, ciencia y naturaleza. Del paisaje artificial al paisaje natural.”<sup>67</sup> El diseñador, el arquitecto o el artista no debe olvidar el poder que tiene el entorno para influir en nuestro comportamiento, debe aprender a partir de la observación y conocer los principios generales

de la percepción. Además, debe sensibilizarse con las respuestas derivadas de la consulta directa a los miembros de una comunidad o grupo específico de la sociedad (edad, status económico).

Hablando de conducta y entorno, Laurie apunta:

“La interacción entre la conducta humana y el entorno no humano sigue un proceso de dos vías. Por un lado el entorno tiene un impacto definido en el hombre, y nuestra reacción puede ser la adaptación a unas condiciones impuestas. Por otro, continuamente manipulamos o elegimos nuestro propio entorno físico en una tentativa por hacer algo más confortable nuestra vida física y psicológicamente hablando. La conducta es el producto de una interacción compleja entre dos conjuntos principales de variables. El primero es el entorno que rodea e influye sobre el individuo. El segundo es la condición interior de la persona que, a su vez, se compone de dos partes: la fisiológica, ligada a los mecanismos biológicos del cuerpo y la psicológica, al fondo cultural, motivaciones, experiencias y necesidades esenciales del individuo. Por esta razón, en el proceso de diseño nos interesan tres categorías de factores humanos: físicos, psicológicos y fisiológicos.”<sup>68</sup>

En su relación con la naturaleza el hombre construye, habita, está presente en el mundo, entablando con el entorno relaciones más o menos afortunadas que —nos recuerda Raquejo<sup>69</sup>— también se polarizan hacia lo negativo. Miguel Aguiló expone una idea parecida apelando al proceso psicológico (afectivo) de construcción de “lugares”:

“Normalmente se construye con una finalidad pero, algunas veces, lo construido trasciende a su propio uso y adquiere significados. Del propio devenir de la utilización, el individuo abstrae ideas o categorías sobre lo construido que vincula a sus sentimientos. Y lo que no era sino medio físico adquiere nuevos perfiles que importan, es capaz de significar algo y movilizar sus afectos. Esa conjunción de lo natural y lo construido es experimentada como *lugar* cuando se tiene conciencia de los significados allí acumulados por el uso. Entonces, aquello se vive de otra manera, produce alegría o tristeza, se disfruta con una plenitud de sentido diferente.”<sup>70</sup>

Sin embargo, los lugares adquieren significados a distintos niveles: significados primitivos conscientes y



otros más evolucionados a un nivel básico; emocional, significados de signos y símbolos abstractos en un nivel superior. Estos últimos son los más complejos y “suponen –en palabras de Aguiló– la mediación del conocimiento, independientemente de la percepción, en el proceso de relación del individuo con el entorno. A medida que alcanzan mayor grado de abstracción, los significados son más separables de las impresiones sensoriales que los motivan.” Y prosigue: “La atribución de significados, que constituye el verdadero proceso de creación de los sitios, nace de procesos intelectuales individuales que, a su vez, están naturalmente condicionados por la herencia y la cultura de toda sociedad.”<sup>71</sup> El arte público tiene muy presente esta importante carga semántica propia de los lugares, que es imprescindible considerar antes de realizar cualquier tipo de intervención en un lugar.

El paisaje es, por tanto, un lugar donde confluyen múltiples disciplinas. Parte del interés, no sólo de actitudes artísticas como el *Land Art*, sino también de otras propuestas artísticas que se mueven en estos límites difusos (que podríamos llamar: performance-intervención, instalación-acción, escultura-arquitectura, etc.), se encuentra precisamente en esa hibridación interdisciplinar que las hacen innombrables, inclasificables, y que nos muestran que las distintas categorías artísticas que nos empeñamos en establecer son estructuras permeables y combinables. Además, cada vez con más frecuencia, estas intervenciones artísticas en espacios naturales y urbanos son el resultado del trabajo conjunto de profesionales de distintas disciplinas: artistas, arquitectos, biólogos, sociólogos, urbanistas, etc., como ya hemos ido viendo. No obstante, difícilmente podemos renegar de esta actividad clasificatoria, pues es la que nos permite nombrar y conceptualizar las cosas para poder hablar de ellas y conocerlas, si bien lo haremos con la distancia y la precaución que exigen.

En un esfuerzo por programar la superficie de la tierra en el paisaje contemporáneo –según Alex Wall– “la arquitectura del paisaje ha sido concebida como

un arte de mejora, asignando un significado secundario a los edificios y el planeamiento urbano, ahora está asumiendo un papel más relevante y activo en la formulación de los problemas regionales y ecológicos que afronta la sociedad: los problemas relacionados con el lugar, con el tiempo y con el proceso”<sup>72</sup>

Para comprender mejor la visión actual del paisaje por parte de los arquitectos y su mirada hacia el hecho y el proceso artísticos, anotariámos dos cuestiones comentadas por Michael Laurie y Alex Wall. Por una parte, la adopción del arquitecto de una actitud similar a la de algunos artistas para integrar la vida del hombre y los espacios que habita. Por otra, la consideración del paisaje no como escenario sino como lugar sensible a las transformaciones y a los acontecimientos; el paisaje como superficie activa, membrana dinámica, campo de energía.<sup>73</sup>

En *Nuevas visiones del paisaje. La vertiente atlántica*<sup>74</sup>, María Luisa Sobrino Manzanares y Federico López Silvestre presentan una compilación de textos analizando trabajos de arquitectos, urbanistas, ingenieros y artistas durante las tres últimas décadas, a lo largo de la costa atlántica gallega y del norte de Portugal. Encontramos en esta reciente publicación ejemplos de las estrategias aplicadas desde las diferentes disciplinas en el tratamiento del paisaje, así como una reflexión sobre los cambios del propio término y, por tanto, de nuestra mirada y nuestra forma de relación con el medio.

### 1.1.3.1. Interferencias entre la escultura y la arquitectura

Como es bien sabido, durante los sesenta irrumpen una generación de escultores, como D. Judd, Sol LeWitt, R. Smithson o R. Morris, que no sólo son los representantes más reconocidos del momento, sino que, sólidamente formados en historia, teoría del arte e incluso filosofía, se entregan a una actividad artística bañada por una reflexión sobre sus propios fundamentos.

Entre éstos se encuentra el referido a la naturaleza y a los límites de su propio arte. Parece que todos ellos asumen tanto la crisis del estatuto clásico de la obra escultórica en cuanto estatua como la de la moderna estilización antropomórfica. Mientras, tiene lugar un desbordamiento de los límites físicos y mentales, del objeto escultórico antiguo o moderno, en beneficio de unos objetos específicos, cosas o estructuras a punto de desflorar. En realidad, ese desbordamiento de los límites<sup>75</sup> tiene que ver, para expresarlo con las palabras de Simón Marchán, con una superación de la “idea modernista de la escultura como una obra autónoma en un espacio estético específico.”<sup>76</sup>

En el caso de la escultura, esta “rapta” –según la terminología empleada por J. Maderuelo– el espacio físico y conceptual de la arquitectura que la rodea incluyéndolo en la obra. La obra cobra autonomía, dejando de ser mera colaboradora (decoradora o ensalzadora) de la arquitectura a la que se encontraba subordinada. “La obra escultórica estaba pensada y realizada en función del todo ambiental urbano o del lugar específico al que da sentido y del que toma a su vez su propia esencia. La historia de la arquitectura se encuentra unida a las posibilidades técnicas de la escultura, a su capacidad de conferir carácter al espacio”<sup>77</sup>.

En España se han realizado numerosas obras que conectan con este tipo de arte de límites difusos del que venimos hablando, en los que las piezas son o recuerdan a construcciones arquitectónicas y no sólo por ocupar espacios antes destinados a la arquitectura sino por sus características formales.<sup>78</sup> Algunas referencias las tenemos en obras que iremos mencionando. Por ejemplo, dentro del contexto de *Espacios Mestizos. II Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo. 2003*, en Osorio (Teror, Gran Canaria), encontramos las obras de los artistas Xavier Arenós, que construye un espacio arquitectónico híbrido, *Mestizo # 1. Bureau*, a medio camino entre un diseño de la arquitectura racionalista moderna más vanguardista y una vivienda palafito; o la torre de vigilancia, *G & J para Espacios Mestizos*, que realizan en madera los artistas Gilberto



Xavier Arenós, *Mestizo #1. Bureau*, 2003.



Gilberto & Jorge, *G & J para Espacios Mestizos*, 2003.

& Jorge, la obra *Empty Space / Spiritual Longue* de los arquitectos y artistas Pérez & Joel, erigida en exteriores a base de palets de madera.

Otros ejemplos los hallamos en el Centro de Ope-

raciones de Land Art “El Apeadero” (Bercianos del Real Camino, León), donde también se desarrollan varias intervenciones que conectan de forma más o menos directa con la arquitectura. Así encontramos un ejemplo en la obra *Mi casa* (1998), de Bruno Marcos (San Sebastián, 1970); una pequeña edificación que recuerda a la imagen-estereotipo de una casa, construida con ladrillos y cemento y casi inaccesible, dentro de ella crecen atrapados dos fresnos que asoman por dos huecos habilitados en la cubierta.<sup>79</sup> O el proyecto de los arquitectos paisajistas, María José Villar Molina y José Antonio Rolo Crespo, para crear una zona de observación de aves migratorias en la laguna de Valdematas<sup>80</sup>.

Si los urbanistas son los encargados del mobiliario urbano, en *Otro lugar de encuentros*, en Sahagún y Grajal de Campos, el artista lanzaroteño Sergio Molina se encarga de elaborar unas piezas con planchas de hierro que funcionan tanto como esculturas, a modo de ondulaciones del terreno, como lugar de descanso. Sus *Topografías mansas*, están situadas en un enclave por el que pasa el Camino de Santiago, por tanto, numerosos caminantes las usan para hacer un alto en el camino y funcionan como mobiliario urbano en un entorno rural.

Como veremos en el capítulo 4, dedicado a analizar muchos de los proyectos desarrollados por diversos centros de arte en espacios naturales en España, se describen obras que, más que esculturas, parecen estructuras arquitectónicas. Es el caso de las obras de artistas como Anne y Patrick Poirier que en *Una Folie o Pequeño Paraíso para Pontevedra* (proyecto “Isla de esculturas”, Pontevedra) diseñan una zona ajardinada en la que se valen de estructuras metálicas a modo de muros y puertas que la vegetación recubrirá al crecer. La *Mesa-Picnic* de Siah Armajani (para Arte y Naturaleza, en Huesca) recuerda a una pieza de mobiliario urbano un tanto especial por sus dimensiones y el lugar donde se ubica. Los *Human Nests* de Marina Abramovic para NMAC recuerdan construcciones un tanto primigenias. Y, por supuesto, la polémica obra de Chi-

llida para la montaña Tindaya (Fuerteventura), que es una compleja obra de ingeniería. Éstos son algunos de los ejemplos que podemos mencionar para explicar este proceso de hibridación en el que los artistas toman prestadas herramientas, recursos y soluciones más propias de la arquitectura que del arte; en ocasiones con un cambio considerable de escala, en otros tratando de dotar de utilidad a las piezas escultóricas o directamente haciendo el trabajo de un arquitecto paisajista (diseño de jardines).



## Notas

1. Por citar alguna, entre las tesis doctorales más actuales que tratan el tema desde las Bellas Artes se encuentra la de María Sánchez Cifuentes, *El paisaje: síntesis y evolución del pensamiento humano: (el concepto de naturaleza desde la Antigüedad hasta el Renacimiento)*. Esther Pizarro, trata el tema en la primera parte de su tesis doctoral *Materia para un espacio: antecedentes y nuevas propuestas* (escultura). Ambas tesis han sido realizadas en la Universidad Complutense de Madrid.
2. Michael Laurie, *Introducción a la arquitectura del paisaje*, Barcelona, Gustavo Gili, D.L., 1983, pp. 11.
3. Hannsjörg Voth, en *Hansjörg Voth. 1973-2003. Tierra. Aire. Agua. Fuego*, catálogo de la exposición en Madrid, Fundación Canal de Isabel II y Valencia, IVAM, 2003, p. 29.
4. Tonia Raquejo, “Arte, ciencia y naturaleza. Del paisaje artificial al paisaje natural”, revista *Neutra* 09/10, julio 2003, pp. 180-185.
5. El artista británico Richard Long comenta en el vídeo *Stones & Flies* que algunas de sus obras—círculos y líneas realizados amontonando piedras o ramas, en lugares remotos—seguramente se confundan con construcciones de animales.
6. José Albelda y José Saborit, *La construcción de la naturaleza*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997.
7. No se pasa por alto que estas observaciones ya han sido formuladas por otros pensadores, y no únicamente en España. Sin embargo, se desea exponer estas ideas presentadas por teóricos del arte de nuestro país, en textos en nuestro idioma. Consultar fuentes bibliográficas de Javier Maderuelo.
8. Santiago B. Olmo, “Desde el paisaje”, *Lápiz*, n. 145, julio 1998, p. 35.
9. Santiago B. Olmo, “Naturalezas artificiales. El paisaje fotografiado”, en *Los géneros de la pintura. Una visión actual*. Exposición en el CAAM de Las Palmas de Gran Canaria, del 13 de septiembre al 29 de octubre de 1994 (comisarios: Rosa Olivares y Gregor Nusser), pp.115-132.
10. José Saborit Viguer, narra una vivencia personal a bordo de un tren sobre la contemplación de la naturaleza y su “desvaído sustituto electrónico”, un documental televisivo, en “Pájaros, trenes y plantas”, *Cimal*, n. 51: Arte y Naturaleza, Valencia, 1999, pp. 41-44. Véase también “La producción contemporánea del paisaje”, de Juan Manuel Fernández Alonso, en *Revista de Occidente*, n°189: Arte y Paisaje, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, febrero 1997, pp. 65-72.
11. J. Maderuelo, “Introducción”, en *Revista de Occidente* n° 189: Paisaje y Arte, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, febrero 1997, pp. 5-6.
12. Citado por Magdalena Dabrowski, en *French Landscape. The Modern Vision, 1880-1920*. Nueva York, MoMA, Harry N. Abrams, Inc., 1999, p. 12. “W.J.T. Mitchell ha subrayado los aspectos políticos y sociales de las representaciones paisajísticas; ‘El paisaje’, escribe, ‘es una escena natural mediada por la cultura. Es a la vez espacio representado y presentado, signifiante y significado, es a la vez marco y lo que el marco contiene, un lugar real y su simulacro, un paquete y el artículo que se encuentra dentro del mismo’.” Traducción de Grego Matos.
13. W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1994, p.5.
14. “El paisaje no pintado’ es el paisaje en nuestras mentes, construido a través de la cultura y la educación, el cual nos permite percibir el entorno como un ‘paisaje’ y darle significado”, en “Minimal Intervention”, en *The Unpainted Landscape*, Simon Cutts (et al.), Coracle Press, London; Graene Murray Gallery, Edimburg, Scottish Arts Council, Edimburgh; 1987. La traducción es de Grego Matos.
15. Hay que mencionar la labor de investigación llevada a cabo por A. Berque sobre la pintura de paisaje china. Pueden consultarse en castellano sus textos: “El nacimiento del paisaje en China”, en *Actas. El Paisaje. Arte y Naturaleza*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1996, pp. 15-21; “En el origen del paisaje”, en *Revista de Occidente* n° 189: Paisaje y Arte, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, febrero 1997, pp. 7-21. Según Berque, “toda cultura posee sus propios términos para expresar esta relación con el medio, y sin un esfuerzo de interpretación hermenéutico en sentido estricto estos términos resultan incomprensibles de una cultura a otra. Pues designan, en efecto, una realidad imposible de imaginar si no es en los términos específicos de una determinada cultura”. Otras publicaciones sobre este tema en lengua francesa son: *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Paris, Champ Vallon, 1994; y *Les raisons du paysage. De la Chine Antique aux environnements de synthèse*, Paris, Ed. Hazan, 1995. El catálogo de ejemplos en los que Simon Schama nos muestra cómo las diversas culturas, a lo largo del globo y de milenios, se apropian y determinan el paisaje a través del arte, la poesía o el mito, es enorme—recuerda el arquitecto y artista Hannsjörg Voth refiriéndose a *Landscape and memory*, N.Y., Alfred A. Knopf, 1995.
16. Santiago B. Olmo, “Naturalezas artificiales. El paisaje fotografiado”, en *Los géneros de la pintura. Una visión actual*. Exposición en el CAAM de Las Palmas de Gran Canaria, del 13 de septiembre al 29 de octubre de 1994 (comisarios: Rosa Olivares y Gregor Nusser), pp.115-132.
17. Op. cit.
18. Según comenta Magdalena Dabrowski, “Travel and Tourism”, en la introducción de *French Landscape. The Modern Vision, 1880-1920*. Nueva York, MoMA, Harry N. Abrams,

- Inc., 1999, pp. 19-21.
19. Las primeras guías de viaje aparecen a principios del siglo XIX, llamadas coloquialmente “las Murray y las Baedeker”, como sus autores. John Murray III utiliza su primer Handbook en 1936. Apunta J.M. Marrero que los poemas citados por los autores de las guías de viaje motivaban a sus lectores a viajar, por ello, “muchos poemas acabaron funcionando como folletos de viaje y algunos fueron muy eficaces. Wordsworth, por ejemplo, vivió para ver cómo su adorado Lake District se inundaba de turistas que iban a visitar los lugares de los que él había escrito”. José Manuel Marrero, “Del turista textual al lector ecológico”, en *Paisajes del placer, paisajes de la crisis. El espacio turístico canario y sus representaciones*, Lanzarote, Fundación César Manrique, pp. 15-38.
  20. José Manuel Marrero Henríquez, “Del turista textual al lector ecológico”, en *Paisajes del Placer, paisajes de la crisis*, op. cit., p. 17.
  21. Resulta tremendamente frustrante a la vez que apasionante descubrir en los textos publicados en *Paisajes del placer, paisajes de la crisis*, cómo una sociedad fundamentalmente agrícola va cambiando hasta depender casi totalmente de la industria turística. Lanzarote, Fundación César Manrique, 2004, edición a cargo de Mariano de Santa Ana.
  22. Estrella de Diego, en *Quedarse sin lo “exótico”*, escribe: “Hay que traer a casa objetos, siempre, pase lo que pase, y Gulliver, e incluso el mismo Leiris, víctimas quizás de la propia sociedad moderna – la del exceso –, acaban por parecerse un poco a esos turistas que, afanosos por llevar de regreso maravillosas pruebas de la aventura, obsesionados por el ansia de reunir testimonios tangibles del viaje, acaban casi por no ser del todo conscientes de su paso por los lugares” y continúa: “Es importante llevarlos a casa, en el terreno de la representación o físicamente, y en este punto se pone en evidencia la concepción que en el XVIII y la primera mitad del XIX sobrevalaba lo “exótico”: lo esencial no es desplazarse hasta allí, sino traer lo de allí a casa, de la forma que sea. El viaje, la visita a las tierras de la curiosidad, es un simple medio para el fin, un accidente, un trámite inevitable.” *Quedarse sin lo “exótico”*, Lanzarote, Ed. Fundación César Manrique, p. 11 y 26 respectivamente.
  23. Término tratado por Edmund Burke, en su ensayo *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1757); Kant, *Lo bello y lo sublime* (1764); Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación* (1712) y Christopher Hussey (que se basó en las definiciones de Burke) entre otros. Pero el primer tratado conocido es *Sobre lo sublime* que data del siglo I, cuya autoría ha sido atribuida a Longino (Pseudo). Puede encontrarse traducido al español por José García López, Madrid, Gredos, 1979. La primera traducción corresponde a Boileau en 1694. También Javier Arnaldo, en la citada obra *Estilo y naturaleza*, se detiene a describir el paisaje sublime, en el capítulo “La formación del estilo romántico”.
  24. Uvedale Price (*An Essay on the Picturesque*) y R. Payne Knight desarrollaron teorías sobre lo pintoresco. *Three Essays: On picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape: with a poem on landscape painting*, London, R. Blamire, 1794, de William Gilpin; que ha sido traducido recientemente al castellano: *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, (ed. Javier Maderuelo), Madrid, Abada, 2004.
  25. Algunas de estas categorías estéticas ya habían sido debatidas insistentemente desde la antigüedad. A colación de una de ellas, la belleza, se establecieron unos cánones, proporciones y recursos formales de los que el artista debía valerse para que sus representaciones pictóricas fuesen plenamente aceptadas. Por supuesto estos cánones variarían con el paso del tiempo.
  26. Tonia Raquejo, *Land Art*, Madrid, ed. Nerea, 1998, p. 15.
  27. Lyotard, “Lo sublime y la vanguardia”, en *Artforum*, 1984, citado por Tonia Raquejo, en *Land Art*, Madrid, Nerea, 1998, p. 15.
  28. Recogido por J. M. Marrero Henríquez, op. cit., p. 28, refiriéndose al artículo de Christopher Hitt, “Toward an Ecological sublime”, *New Literary History*, 30.3 (1999), pp. 603-23.
  29. Francisca Pérez Carreño, “La estética empirista”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol I. Madrid, La balsa de la Medusa – Visor, 1996, p. 42.
  30. Ian Hamilton Finlay se dedicó durante décadas a la creación de su obra Little Sparta, un jardín con escultura que evoca a la Arcadia. Finlay nos recuerda que nuestra percepción de la naturaleza está “enmarcada” históricamente. Hay que considerar que Finlay trabaja en una naturaleza “construida” no sólo conceptualmente por el hombre, sino físicamente por él (que ejerce de jardinero).
  31. Perejaume, “Texto para el postalero: un paisaje es una postal hecha escultura”, cf. en *Land Art*, op. cit., pp. 92-94. Texto original: “Un paisatge és una postal feta escultura”, *Alea*, nº 9, 1989.
  32. S. Olmo, “Naturalezas artificiales. El paisaje fotografiado”, en *Los géneros de la pintura. Una visión actual*. Exposición en el CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, del 13 septiembre al 29 octubre 1994, pp. 115-132.
  33. John Beardsley, *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, N.Y., Abbeville Press, 1998. (1a ed. 1984).
  34. Cfr. por Tonia Raquejo, en *Land Art*, Madrid, Nerea, 1998, p. 15.
  35. Martí Peran, en *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Barcelona, Llibres de Recerca, MACBA, 2000, p. 65. La estructura de pensamiento de este artista resulta tremendamente interesante a la vez que compleja. La dialéctica entre

- los aspectos mentales y materiales de la naturaleza desarrollados por Smithson, así como su rescate personal de lo pintoresco, entre otros temas que trata en su obra, quedan expuestos en sus escritos, *The Writings of Robert Smithson*, New York, Ed. Nancy Holt, New York University Press, 1979.
36. Iñaki Ábalos, “Memoria, paisaje y ciudad: la herencia moderna”, en *Paisaje y Memoria*, catálogo de la exposición comisariada por Alicia Chillida, 30.03.04 – 13.06.04. Madrid, La Casa Encendida, pp. 166.
  37. Véase Gustav René Hocke, “Naturaleza artificial. El “bosque sagrado” de Bomarzo”, en *El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961, pp. 162-167. Título original: *Die Welt als Labyrinth*, Hamburgo, Ed. Rowohlt, 1959.
  38. Sobre el jardín francés puede consultarse: John Dixon Hunt, *L'art du jardin et son histoire*, Paris, Odile Jacob, 1996; William Howard Adams, *The French Garden, 1500-1800*, New York, Braziller, 1979; *Le sauvage et le régulier. Art des jardins et paysagisme en France au XXe siècle*, Paris, Editions du Moniteur, 2002. En *Actas. El jardín como arte. Arte y Naturaleza*, Diputación Provincial de Huesca, 1997, puede encontrarse abundante bibliografía sobre diferentes tipos de jardines.
  39. Sobre el jardín japonés ver: *Vacío y plenitud*, de François Cheng, Madrid, Siruela, 1993; Gabriele Fahr-Becker (ed.), “Arquitectura y jardinería”, en *Arte asiático*, Barcelona, Könemann, 2000 (edición española); fotografías de (título en japonés) de Haruzo Ohashi, CREO. TOKIO. 1988. 2 vol.
  40. H. Nagasawa, “El jardín de Abeona. Una conversación con Nagasawa a cargo de Marco Scotini”, en *Actas. El jardín como arte. Arte y Naturaleza*. Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1997, pp. 165-174.  
Gabriele Fahr-Becker, explica que hasta hace unas décadas la mayoría de los japoneses vivía en casas de madera, papel y paja. El tipo y las particularidades de la vivienda se correspondían con el modo en el que el hombre se enfrentaba a las circunstancias topográficas y climáticas de su entorno. La versión japonesa de “hogar” es *katei*, palabra que se escribe con los signos ortográficos correspondientes a “casa” (*ka*) y “jardín” (*tei*), lo cual no deja de ser una significativa indicación de la relación indisoluble que existe entre ambos en la mentalidad japonesa. En la planificación y construcción de una casa se procuraba que ésta dispusiera de un jardín privado, por pequeño que fuese y que la visión del entorno fuese lo más amplia y bella posible. En Japón se utiliza la palabra *shakkei*, “paisaje prestado”, para designar el panorama de árboles y colinas de las inmediaciones (que no pertenecan a la propiedad) alcanzado desde un lugar privilegiado de la naturaleza. Gabriele Fahr-Becker (ed.), “Arquitectura y jardinería”, en *Arte asiático*, Barcelona, Könemann, 2000, pp. 634-649 (edición española).
  41. En la bibliografía se facilitan fuentes que tratan el tema del jardín desde diferentes perspectivas y épocas. En las *Actas. El jardín como arte. Arte y Naturaleza*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1997, se presenta una interesante compilación de artículos – ponencias sobre el jardín (fundamentalmente occidental) elaborados por arquitectos, artistas, historiadores del arte y filósofos.
  42. Juan F. Remón, “La invención del genio del lugar”, en *Actas. El jardín como arte. Arte y Naturaleza*. Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1997, pp. 198-199. El libro de Williamson al que se refiere Remón es *Polite Landscapes. Garden and Society in Eighteenth-Century England*, Baltimore, 1995.
  43. Juan J. Remón, *Revista de Occidente*, n. 209, octubre 1998, pp. 91-100. También en “La invención del genio del lugar”, *Actas. El jardín como arte. Arte y Naturaleza*. Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1997, pp. 197-206.
  44. Michael Laurie, *Introducción a la arquitectura del paisaje*, Barcelona, Gustavo Gili, D.L., 1983, p. 96. Se estudiaron algunos casos de colonias industriales en las que el índice de mortalidad era bastante inferior al resto del país, colonias que disponían de jardines en los que se plantaba árboles frutales.
  45. Michael Laurie, op. cit., p.230-231.
  46. Maderuelo afirma que el jardín paisajista cobra su auténtica entidad con William Kent, quien se inspiró para crear el jardín de Stowe en imágenes de la Arcadia tomadas de las pinturas de Poussin y Lorrain, entre otros. J. Maderuelo, “El paisaje como arte”, en *La intervención en el paisaje: claves para un debate*. Girona, Fundació privada: Girona, Universitat futur y Universitat de Girona, 2000, p. 104.
  47. Javier Maderuelo trata estos temas en varios artículos, entre otros cabe destacar la publicación *Arte público: naturaleza y ciudad*, editada por la Fundación César Manrique. He señalado esta publicación ya que dicha fundación y, antes, el artista César Manrique han tratado de proteger durante décadas la isla de Lanzarote de la agresión económico-turística que devora paisajes, defendiendo una postura que cuida la relación hombre-entorno.
  48. Según Enric Battles y Joan Roig, “existe una tradición bastante negativa por la cual se ha tendido a destinar a parque público o jardín aquellos lugares que por su situación no interesaban a la especulación urbanística. Sin embargo, en muchas ocasiones, el jardín ha devuelto con creces los regalos que se creían envenenados. Así fue el origen de uno de los parques más celebrados en todo el mundo: Central Park de Nueva York. Cuando la ciudad, arrinconada en una esquina de la isla, no supo qué hacer con un terreno inútil para la edificación (por diversos motivos relacionados con el suelo), no tuvo inconveniente en destinarlos a parque público. La propia ciudad se sorprendió del éxito de la gran obra realizada.” Enric Battles y Joan Roig, *Arquitecturas de autor*. Nava-

- rra, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, T6 Ediciones S.L., 1999. También en: <http://www.unav.es/arquitectura/documentos/publicaciones/pdfs/21.pdf>
49. El Central Park de Nueva York comienza a construirse en 1857. Aclara Juan Luis de las Rivas que esta obra de Frederick Law Olmsted y del arquitecto inglés Calvert Vaux, es consecuencia de la voluntad política del Estado de New York por establecer una provisión de suelo público para hacer parques. Afirmo de Olmsted que es el primer arquitecto paisajista y el iniciador de la tradición creativa de parques públicos urbanos en los Estados Unidos. “La naturaleza en la ciudad-región: paisaje, artificio y lugar”, en *Actas. El Paisaje. Arte y Naturaleza*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1996, pp. 175-207.
  50. John Beardsley, *Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape*. New York, London, Paris, Abbeville Press Publishers, 1998 (tercera edición).
  51. Resultan muy interesantes las visiones sobre la ciudad y nuestra relación con ella aportadas por: Santiago B. Olmo en su artículo: “El cambio de paradigma del paisaje urbano”, revista *Lápiz* nº176, octubre 2001, pp. 36-53, además del ya citado “Desde el paisaje”, revista *Lápiz* nº 145, julio 1998; y Víctor del Río: “Las políticas del paisaje”, revista *Lápiz* nº 181, marzo 2002, pp. 60-67 y “El diagrama de Henry C. Beck o la cartografía invisible”, revista *Lápiz* nº 176, octubre 2001, pp. 28-35.
  52. Indalecio de La Lastra, “Territorio: espacio histórico. Soporte topológico de redes, signos y límites”, en revista *Neutra*, nº: 09/10, de julio de 2003, p. 84.
  53. Carlos García Vázquez, en revista *Neutra*, nº: 09/10, de julio de 2003, p. 29.
  54. José Albelda, “L'estètica del medi humà, un valor relegat. (L'horta de La Punta com a obra d'art)” / Estètica del medio humano. Un valor relegado. (La huerta de La Punta como obra de arte popular), en AA.VV., *Els valors de La Punta. 18 arguments en defensa de l'horta*, Valencia, Ed. Universitat de València, 1999, pp. 119-123.
  55. Extracto citado por Jeffrey Kastner y Brian Wallis en *Land and Environmental Art*, London, Phaidon, 1998, p. 258. Fuente original: Lucy Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*.
  56. “El parque fue propuesto para dar un uso democrático a la naturaleza, como servicio público –a menudo con bastante condescendencia. No obstante, el parque en la ciudad es una potente metáfora del arte público, una capa de estabilidad cíclica sobre el crecimiento y la variedad, con la memoria (nostalgia, dirían algunos) a modo de abono. Como el jardín, tiene un doble significado (especialmente en el Nueva York actual) en su aura de seguridad y peligro, privacidad y libertad controlada. Tal y como una ciudad está colocada sobre la naturaleza como una escapada a sus caprichos, un parque o un jardín en la ciudad reafirma la tierra bajo el hormigón y sirve para recordar a los moradores de la misma que el mundo no es una ciudad. El parque es probablemente la forma de arte público más eficaz que hay, como una interfaz [un punto de conexión] entre la naturaleza y la sociedad.” Traducción Grego Matos.
  57. [www.unoporcierto.org](http://www.unoporcierto.org)
  58. Gianni Pettena, “Comprender y construir el espacio físico”, en *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo. / Art as an approach to contemporary landscape*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 20.
  59. Luca Galofaro en su libro *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo. / Art as an approach to contemporary landscape*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, ofrece muchos ejemplos de este hecho. Muchas de las obras que se presentan están basadas en formas o procesos naturales invisibles: “Entre las cosas invisibles encontramos a menudo la fuerza espacial y las características de un lugar determinado, aunque muchas veces se trata de elementos naturales capaces de influir en la imagen de cualquier lugar, y están presentes en todas partes: un temporal, una puesta de sol, el movimiento generado por el viento, todos aquellos aspectos del paisaje que no logramos ver, sino solamente sentir, percibir, a través de otros sentidos” (p.79). Los arquitectos de FOA se han fijado en la forma en la que se dobla una cadena de proteínas para crear la codificación del espacio en un proyecto para una casa virtual (1997). Fiber Wave (Ariake, Japón, 1994) del arquitecto Makoto Sei Watanabe se compone de 150 postes de carbono de 4,5m de altura que se doblan con el viento.
  60. Luca Galofaro, op. cit., p. 23.
  61. Recordemos las arquitecturas o construcciones de Morris (*Observatory*), Heizer (*Complex City I*) o los laberintos de Alice Aycock (*Maze*).
  62. L. Galofaro, op. cit., p. 27.
  63. Félix Duque, *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal, 2001, pp. 141 y 143-145 respectivamente.
  64. J. Maderuelo, “Del arte del paisaje al paisaje como arte”, en *Revista de Occidente* nº 189: Paisaje y Arte, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, febrero 1997, p. 28 y ss. Maderuelo efectúa su libro *El paisaje. Génesis de un concepto*, un pormenorizado recorrido por la evolución de este término desde una perspectiva esteticista e histórica, que se completa con su visión de arquitecto y con la experiencia adquirida en esta materia durante años de investigación, publicación de textos y dirección de seminarios. *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada Editores, 2005.
  65. Javier Arnaldo, en *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Visor, La balsa de la Medusa, 1990, p. 42.
  66. Michael Laurie, *Introducción a la arquitectura del paisaje*, Barcelo-



- na, Gustavo Gili, D.L., 1983, p.134.
67. Tonia Raquejo, “Arte, ciencia y naturaleza. Del paisaje artificial al paisaje natural”, en revista *NEUTRA* 09/10, julio 2003, pp. 180-185.
  68. Michael Laurie, op. cit., p. 219.
  69. Tonia Raquejo, op. cit.
  70. Miguel Aguiló, *El paisaje construido. Una aproximación a la idea de lugar*, Madrid, Colegio de ingenieros de caminos, canales y puertos, 1999, p. 13. En páginas posteriores (p. 18 y ss.), Aguiló distingue sitio de lugar. Resultan además muy interesantes las diferentes visiones sobre el “lugar” que plantean en sus ensayos: José Luis Pardo, “A cualquier cosa llaman arte. (Ensayo sobre la falta de lugares)”, *Informes sobre el estado de lugar*. Ciclo de conferencias, Gijón, enero 1998, Oviedo, Caja Asturias, Obra Social y Cultural, (ed. dirigida por Ignacio Castro), 1998, pp. 167-194; y Jose M<sup>a</sup> Aramburu, “¿Tienen sitio propio los nombres propios de sitio? Una visión actualizada del uso de los nombres propios de sitio ante las nuevas tecnologías de localización. El conocido binomio lugar y no-lugar de Marc Augé queda expuesto en su libro *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993; y de manera más sintética en “Espacio y alteridad”, en *Revista de Occidente*, n°140, enero 1993, pp. 13-34. Por extensión al ámbito artístico cabe mencionar los escritos y obras de R. Smithson sobre el site y non-site en *The Writings of Robert Smithson*, New York, Ed. Nancy Holt, New York University Press, 1979. Algunos de sus textos se encuentran traducidos al español en *El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, IVAM Centre Julio González, Generalitat Valenciana, 1993. Mónica Ibáñez Angulo realizó una lúcida ponencia “La memoria de las ciudades. Las ciudades de la memoria”, en el seminario “Arte y territorio”, Espacio Tangente, Burgos, diciembre 2003. En ella exponía cómo la memoria queda anclada al espacio, a los lugares. Revisó los procesos de selección de acontecimientos y los niveles sociales desde los que se lleva a cabo, mostrando su vínculo a los procesos de construcción, reconstrucción y deconstrucción que sufren las ciudades.
  71. Miguel Aguiló, *El paisaje construido...*, op. cit, p. 240.
  72. Alex Wall, “Programming de Urban Surface”, en James Corner (ed.), *Recovering Landscape. Essays in Contemporary Landscape Architecture*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1999, cfr. por Michael Laurie, op. cit., p. 162.
  73. Alex Wall, op. cit., p. 163.
  74. María Luisa Sobrino Manzanares y Federico López Silvestre (editores), *Nuevas visiones del paisaje. La vertiente atlántica*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura y Deporte, CGAC, 2006.
  75. Debemos remitirnos a Lucy Lippard, *Six years. The dematerialization of the art object*. New York, Praeger, 1973. En español y en referencia a lo que aquí se está tratando (arte-arquitectura) puede consultarse: Simón Marchán, “El rapto del espacio como desbordamiento de los límites”, en Javier Maderuelo, *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid, Mondadori, 1990, pp. 15-19, y Esther Pizarro “Ambigüedades de contexto: escultura versus arquitectura”, en *Entono II. Contextos*, Madrid, ed. Complutense, 1997, pp. 77-86.
  76. Simón Marchán, “El rapto del espacio como desbordamiento de los límites”, en Javier Maderuelo, *El espacio raptado...*, op. cit., pp. 17 y 18.
  77. Javier Maderuelo, *El espacio raptado...*, op. cit., pp. 21-26.
  78. Las artistas Mary Miss y Alice Aycock se valen de estructuras de tipo arquitectónico para realizar muchas de sus obras. Ocurre lo mismo en obras de Robert Morris (recordemos sus laberintos y *Observatorio*), Michael Heizer (*Complex I*), etc. Todos ellos incluidos habitualmente en libros sobre *Land Art* y Arte Público.
  79. Sobre esta obra comenta Javier Hernando Carrasco: “...la naturaleza se mide con la arquitectura en una nueva metáfora de los conflictos humanos; en este caso del desasosiego generado en el sujeto en torno a los conceptos de propiedad y libertad. La casa como objeto de deseo frustrado —es un edificio al que no se puede acceder— pero sobre todo como recinto de conflictos. Pequeño universo donde se reproducen las conductas autoritarias de la sociedad, las relaciones de dominio que coartan las libertades personales, que persiguen la imposición de una identidad de pensamiento a los convivientes. El ámbito de la casa se convierte así en un espacio vedado del que hay que escapar, ya que entre sus muros sólo existe la posibilidad, como en los dos fresnos plantados en el interior que asoman a través de sendos huecos en la cubierta, de crecer en el sentido más estricto del término. *Territorio Público* n°0, León, Centro de Operaciones de Land Art El Apeadero, 2002, pp. 17 y 18.
  80. Este proyecto de momento no se ha llevado a cabo. El primer proyecto presentado no se adecuaba a la idea de los coordinadores del Apeadero, a quienes les parecía fundamental una mínima alteración del lugar. Resulta singular y anecdótico conocer que la laguna existe desde hace algunos años debido a la extracción de tierra para la ejecución de la autovía que pasa por la localidad.

## 2. ¿*LAND ART* O INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN ESPACIOS NATURALES?



Parece obvio que la historia del arte establece categorías, movimientos o tendencias y las ordena cronológicamente en un esfuerzo por comprender los motivos que las originan, las diferencias o similitudes existentes entre cada una de ellas. En este tejido, vemos cómo a cada “ismo” le corresponden unas características, no sólo las de tipo formal o conceptual ligadas a la obra, sino las contextuales de la época y las circunstancias que propician que se genere una nueva forma de arte. Así, parece normal vincular al pasado diferentes estilos, o movimientos como el clasicismo, el romanticismo, el impresionismo, expresionismo, dadaísmo y tantísimos otros. Sin embargo, la sucesión acelerada y simultánea de tendencias artísticas durante el siglo XX, han vuelto más difícil este tipo de clasificación. A finales del pasado siglo se empezó a hablar de poéticas individuales, lenguajes pertenecientes a cada artista. Los pintores clásicos también se diferenciaban unos de otros por su factura, pero existían unos cánones comunes que todos seguían muy de cerca. Esta condición no se da en la actualidad y, si hasta hace bien poco, las vanguardias disponían de manifiestos y otros textos en los que se hacía pública su decisión por adoptar cierta actitud, por respetar cuestiones formales en el proceso de creación o ciertas ideas que debían aparecer en sus obras, hoy no sucede así. La individualización del trabajo artístico es total y sólo las modas, a su paso, consiguen hacer coincidir a grupos de artistas. Casi siempre se trata de la cuestión temática desarrollada en la obra o de un interés por probar las nuevas tecnologías, un esfuerzo por adaptarse a los cambios o simplemente por no parecer demodé.

Entonces, si esto es así, ¿por qué nos empeñamos en seguir hablando hoy de *Land Art* cuando hacemos referencia a una obra realizada en un espacio natural? Resulta reduccionista limitar otras relaciones actuales entre arte y naturaleza a esta tendencia, pues ni conceptualmente estaríamos hablando del mismo tipo de obras, ni sus contextos coinciden. Pasemos pues a analizar cómo surge el *Land Art*, sin olvidar que no fueron sus artistas los primeros en salir a los espacios

naturales para crear sus obras, según hemos comentado en el epígrafe dedicado al paisaje.

## 2.1. DEFINIENDO *LAND ART*: UNA BREVE MIRADA RETROSPECTIVA

Si indagamos sobre el origen del término norteamericano *Land Art*<sup>1</sup> (Arte de la Tierra), veremos que es utilizado por el artista Walter De Maria para describir sus primeras intervenciones en el paisaje en la década de los sesenta. Esta tendencia aparece casi simultáneamente en Gran Bretaña y en Estados Unidos, designándose bajo su nombre las obras que son realizadas en un contexto natural y que abandonan el marco del estudio, de la galería o del museo<sup>2</sup>. Habitualmente, el *Land Art* ha sido incluido en los libros de arte en los apartados dedicados a la escultura, pero difícilmente podemos equiparar estas obras a la idea que tenemos de escultura clásica como monumento o representación conmemorativa<sup>3</sup>. Ciertamente, la experiencia plástica en el terreno escultórico se ha ido maleando y expandiendo poco a poco, y la categoría “escultura” se ha utilizado para definir infinidad de obras heterogéneas, hasta tal punto que casi se ha conseguido reventar el propio término. Rosalind Krauss explica este hecho como una de las operaciones de la crítica de arte que en nombre de la estética de vanguardia, pero también del historicismo, actúa evocando el modelo evolutivo en lo nuevo y lo diferente, convirtiéndolo en algo familiar y por tanto aceptado. “En manos de esa crítica, —dice— categorías como la escultura o la pintura han sido amasadas, estiradas y retorcidas en una extraordinaria demostración de elasticidad, revelando la forma en que un término cultural puede expandirse para hacer referencia a cualquier cosa”.<sup>4</sup>

En esta investigación hablaremos de obras, trabajos, intervenciones en espacios naturales —siempre desde lo artístico— e intentando no restringir su pluralidad. La naturaleza se convierte en material, territorio y



espacio de acción ilimitado. Pero no sólo por este motivo —el mero hecho de que esté construida al aire libre— entenderemos una obra como *Land Art*. En este sentido, refiriéndose a Michael Heizer, Nancy Holt y Robert Smithson, entre otros, Santiago B. Olmo afirma que “(...) las mayores aportaciones de estos trabajos tienen que ver con cuestiones tanto de carácter formal como de sentido y significación de la obra y de los lenguajes plásticos que utilizan, especialmente ponen de relieve nuevos caracteres para la escultura.<sup>5</sup> Por otra parte, implican la inserción de la noción de proceso de creación dentro de la obra misma y la inclusión de la noción de proceso perceptivo en el plano del espectador”<sup>6</sup>. Olmo nos señala que, aunque este tipo de propuestas tienen en común la actitud primera de traspasar los límites de la obra artística como artefacto, consiguen ampliar las visiones que de la naturaleza se tiene desde el arte. Este hecho logra desplazar las tensiones expresivas hacia lo experiencial y lo perceptivo. Como es sabido, ésta es una constante en el trabajo de muchos artistas de los sesenta, para quienes era fundamental que se diera una interacción entre el espectador-participador y la obra de arte. Sin ese proceso de intercambio, la obra no se producía o resultaba incompleta.

En la medida en que vayamos viendo ejemplos de algunas obras, corroboraremos que los artistas renuncian además a las técnicas y soportes físicos tradicionales. Ello supone un intento por renovar el lenguaje y la intencionalidad del arte. También comprobaremos la afirmación de Olmo respecto a la capacidad de estas obras para establecer una nueva relación entre los conceptos de “arte” y “naturaleza” distintos a los planteados con el idealismo romántico<sup>7</sup> o a los de otras épocas anteriores (mímesis clásica).

Por otra parte, es necesario tener en cuenta el contexto en el que aparece y se desarrolla esta corriente, “las implicaciones ideológicas, políticas y conceptuales de estas transformaciones tienen más que nunca que ver con los avances tecnológicos y científicos que permiten una adecuada acción e intervención sobre

el medio físico y natural desde el ámbito propiamente artístico, que de este modo se expande y se hace versátil.”<sup>8</sup> Como se ha advertido en la introducción y como se desarrollará más adelante, este panorama socio-cultural no coincidía en absoluto con el español. Por este motivo, creo importante y necesario destacar los hechos relevantes que marcaron aquella época en Estados Unidos (principalmente), y así diferenciarla del contexto español. Este punto es uno más de los que nos llevará a preguntarnos si es correcto o conveniente calificar como *Land Art* las intervenciones artísticas en espacios naturales realizadas en nuestro país durante estos últimos años.

Siguiendo con los múltiples cambios que estaban produciéndose en la sociedad norteamericana a finales de los años 60, podríamos contar con la aparición de los movimientos de nueva izquierda<sup>9</sup> (activismo político), feministas, hippies, y las revueltas estudiantiles que surgieron, entre otros motivos, en oposición a la guerra de Vietnam. Los numerosos avances tecnológicos y científicos aplicados a la vida cotidiana, los viajes a la luna y el cine de ciencia ficción se situaban frente a la aparición de la ecología, de un creciente interés por la agricultura y por el tratamiento de residuos. Kastner y Wallis exponen que el movimiento ecologista fue una reacción contra los éxitos y los fracasos del Modernismo. No se trató sólo de una campaña moral contra la depredación corporativa del medio ambiente, sino de una respuesta ansiosa a la globalización de las tecnologías electrónicas y culturales. Reconocen las amenazas nucleares, la explosión demográfica, las economías represivas y los ríos contaminados como sugerencias de que las utópicas promesas de progreso habían fallado.

El *non-art* generado en los últimos años cincuenta, se hace explícito como posicionamiento de continua crítica al mundo convencional e institucional del arte, “por la utilización simultánea de registros múltiples, y en definitiva, por la acentuación del carácter básicamente especulativo y experimental de su trabajo.”<sup>10</sup> En el panorama artístico, comenzaban entonces a te-

ner lugar numerosas manifestaciones artísticas como las acciones o las performances, aparecían las primeras esculturas minimalistas, el *Arte Povera* y Ecológico, el Arte Conceptual, la Contracultura..., tendencias artísticas entre las que resultaba difícil establecer unos límites bien definidos, pues unas propiciaban la aparición de otras, además, los artistas no trabajaban ciñéndose a una única modalidad. El arte de vanguardia reaccionaba contra el *Pop Art* por cuanto aceptaba las bases del capitalismo y ensalzaba la sociedad de consumo.<sup>11</sup>

Pero además se produce en algunos casos, una mirada a lo primitivo. “En su oposición al academicismo moderno los jóvenes artistas –afirma J. Maderuelo refiriéndose a algunos artistas de *Land Art*– miraron hacia atrás en la búsqueda de comportamientos y categorías estéticas sobre los que basar su trabajo. La idea de un primitivo mundo mítico, en el que el ‘arte’ era inseparable de la vida, (...)”<sup>12</sup> Y continúa: “Al hacer hincapié en los procesos, imitando comportamientos de la naturaleza, como la sucesión de las estaciones o los ciclos de los astros, muchos de estos trabajos se convierten en actos rituales que enlazan estas manifestaciones artísticas con la idea de mito.”<sup>13</sup> Para Jean-Marc Poinot la referencia a estas ordenaciones del paisaje de pueblos primitivos, las significaciones simbólicas y la extensión de los estímulos plásticos a las dimensiones del paisaje adquieren sentido en el núcleo del debate de todo arte contemporáneo y no en una sola de sus fracciones. Lo describe como un ejercicio de lectura contemporánea de las preocupaciones presentes –que realizan los artistas– en las formas pasadas<sup>14</sup>. Este tipo de afirmaciones, formuladas por muchos otros historiadores y críticos que hacen mención de esta conexión de algunas obras de *Land Art* con tiempos astronómicos y con rituales ancestrales, son contestadas por R. Krauss que nos dibuja el panorama artístico de la época<sup>15</sup>. Parece relevante destacar aquí esta cuestión con una cita literal un tanto extensa que expresa con gran acierto la problemática:

“A medida que los años sesenta dieron paso a los setenta y la ‘escultura’ comenzó a identificarse con montones de fibra desperdigados sobre el suelo, o maderos serrados de secuoya hechos rodar hasta la galería, o toneladas de tierra extraída del desierto, o estacadas de troncos rodeadas de fosos llameantes, la palabra escultura se fue haciendo más difícil de pronunciar. El historiador / crítico se limitó a ampliar temporalmente su manipulación y comenzó a construir sus genealogías en términos de milenios, en lugar de décadas. Stonehenge, las líneas de Nazca, las pistas de juego toltecas, los túmulos funerarios indios... podía recurrirse a cualquier cosa para justificar la conexión de la obra con la historia y de ese modo legitimar su entidad escultórica. Era evidente que tanto Stonehenge como los campos en que los toltecas jugaban a la pelota no eran exactamente esculturas, y su papel como precedentes historicistas, por tanto, empezaba a resultar sospechoso. Pero no importaba. El engaño podía seguir dando resultado re-



Líneas de Nazca, Perú.



Stonehenge, Reino Unido.

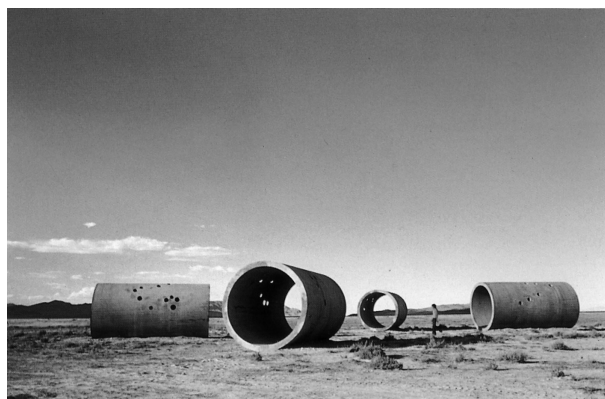
mitiendo a toda una variedad de obras primitivistas realizadas desde principios de siglo –la Columna sin fin de Brancusi entre ellas– como mediación entre el pasado más lejano y el presente.”<sup>16</sup> Sin embargo, continua Krauss, “al hacer todo esto, el propio término que habíamos creído estar rescatando –escultura– había empezado a resultar confuso. Se nos había ocurrido utilizar una categoría universal para dotar de autenticidad a un grupo de obras en particular, pero habíamos forzado a la categoría a abarcar tal heterogeneidad que ahora cabía la posibilidad de que sufriera un colapso. Habíamos caído en nuestra propia trampa, y creíamos estar haciendo esculturas sin saber lo que la escultura era.”<sup>17</sup>

A pesar de las diferencias de opinión, hay que reconocer que el panorama en el que el *Land Art* eclosiona es todo un efervescente territorio de prácticas artísticas tratando de redefinirse, de orientar su rumbo en una, o mejor dicho, en varias nuevas direcciones; las funciones y las formas de hacer arte estaban cambiando de un modo radical. “El land art –enuncia Tonia Raquejo– (...) acabó por desarrollarse, hasta casi los años ochenta, como un movimiento de resistencia ante “la nueva ley y el orden” (gobierno de Nixon), por lo que fue asociado con un arte rupturista debido, en particular, a la actitud estéticamente “contestataria” de sus componentes, que en algunos casos iba acompañada de una confrontación política directa.”<sup>18</sup>

Los artistas de *Land Art*, si bien involucrados indirectamente, no podían permanecer impasibles ante los sucesos que acontecían. James Turrell fue encarcelado por sus declaraciones respecto a la guerra del Vietnam. Robert Morris pasa a formar parte de la organización Art Strike y realiza la serie de litografías *Five War Memorials*, que se presentan como proyectos *earthworks* semejantes a cráteres dejados por bombas. La Paula Cooper Gallery (en el SoHo neoyorquino) realiza una exposición con The Student Mobilization Against the War. La Galerie Bykert publica en Avalanche “Stop the War”. Carl André, Nancy Holt y Smithson, entre otros, se agrupan en Art Workers Coalition. Smithson rechaza representar a los Estados Unidos en la Biennale de Sao Paulo (arte y techno-



Robert Morris, *Observatory*, 1971.



Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973-1973.



Richard Long, *Walking a line in Peru*, 1972.

logía) por no querer ser partícipe de un espectáculo de ideas con las que discordaba.<sup>19</sup>

Además, debe considerarse la fuerte influencia que escritos como la *Fenomenología de la percepción*<sup>20</sup>, de Mer-



leau-Ponty, tuvo en los artistas del momento por cuanto hace intervenir un pensamiento sobre la movilidad del cuerpo, una reflexión sobre el ser y sus apariencias, sobre los “nuevos espacios habitados”. Ocurre igual con algunas filosofías asiáticas; budismo zen, taoísmo, en la obra de artistas británicos, como Richard Long o Hamish Fulton.

Jean-Marc Poinssot afirma que “al superar los límites tradicionales del arte, numerosos artistas y entre ellos los del land art actualizarán las problemáticas y el imaginario del arte contemporáneo creando nuevas formas. Se trata de una transposición de signos no naturales a un marco natural, o a la inversa, de una introducción de nuevas escalas espaciales y temporales (...), del redescubrimiento de signos ya presentes en el paisaje.”<sup>21</sup>

## 2.2. TERMINOLOGÍA: LAND ART, EARTHWORKS, ECOLOGICAL ART, NATURE WORKS,...

Aunque bajo la denominación *Land Art* se han nombrado, desde los años sesenta, trabajos de muchos artistas, en su mayoría norteamericanos y británicos, bien es sabido que la mayoría de ellos se negaron a ser cobijados bajo tal etiqueta, prefiriendo hablar de sus obras como *earthworks*, *earth art*, *ecological art*<sup>22</sup>, *environmental art*, *process art*, *nature works*, *site-specific projects*, etc. Realmente, la terminología es extensa y pretende establecer algunas diferencias más o menos sutiles entre las obras de unos y otros artistas. Tiberghien, al comienzo de su libro *Land Art*<sup>23</sup>, comenta la problemática entorno a la nomenclatura de este tipo de obras y enumera algunos artistas como Robert Morris (Kansas City, Missouri, 1931), Jan Dibbets (Weert, 1941), o Richard Long (Bristol, 1945), cuyos trabajos no podían ser categorizados bajo el denominador común de *Earthworks*, por diferir en actitud artística y en pensamiento. Los pioneros norteamericanos co-

menzaron a trabajar con la tierra de forma directa; removiéndola, cambiándola de sitio, excavándola, tomando contacto directo con ella. En muchas de sus obras, la palabra *Earth* (Tierra) implicaba a la tierra no sólo como material, sino como planeta. Sin embargo, Walter De Maria (Albany, California, 1935) elige *Land Art* para definir sus primeras intervenciones en el paisaje, término que no hace referencia a la tierra sino a un arte del paisaje. No se debería englobar con este término la totalidad de las intervenciones artísticas en el territorio —como, por otra parte, sería preferible denominarlas— ya que sus connotaciones no resultan adecuadas para muchas de ellas. Pero el término ha sido muy bien acogido y ahora resulta difícil prescindir del mismo.

Con la intención de discernir qué se califica como “arte del paisaje” podemos consultar las diferencias que fijan algunos entendidos en la materia. Entre ellas podemos contar en nuestro país con las expuestas por Javier Maderuelo, quien establece una división entre artistas norteamericanos y europeos, empleando distinta terminología<sup>24</sup> para designar las obras de unos u otros. Debe señalarse que esta clasificación es parecida a la expuesta por Gilles Tiberghien en su libro *Land Art*, y a la de otros teóricos que han escrito sobre el tema<sup>25</sup>. Parece, por lo tanto, que existe un relativo consenso en cuanto a la siguiente catalogación, al menos en teoría. Así pues, el término *Earthworks* se emplea habitualmente para hacer referencia a los artistas norteamericanos, que mantienen una actitud de fuerza y ejercen transformaciones sobre parajes indómitos, modificándolos con la megalomanía y la arrogancia del constructor de ciudades —según referencia Maderuelo. Recordemos que los artistas norteamericanos se valen de la técnica —bulldozers, palas mecánicas, avionetas— para ejecutar sus obras. Estos no sólo no se sienten atados a ninguna tradición cultural sino que pretenden desmarcarse de la tradición y los modelos culturales europeos.

Por otro lado, cuando Maderuelo se refiere a los artistas europeos habla de *Land Art*. Estos artistas se

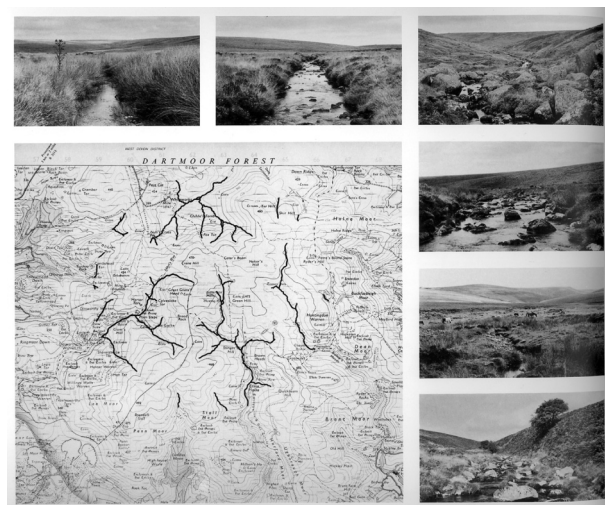
refieren al territorio como soporte y tema del arte, sus obras son íntimas, son intervenciones mínimas en el paisaje. Para ilustrarlo utiliza como ejemplo los paseos<sup>26</sup> por el campo de Richard Long o Hamish Fulton; artistas ligados a la tradición pictórica inglesa de paisaje, en los que la experiencia existencial suscitada por la marcha<sup>27</sup> y la inmersión en el paisaje cobran una evidente dimensión romántica. En su trabajo es obvia la pretensión de respetar la naturaleza alterando su aspecto lo menos posible, idea que encontramos tanto en la jardinería romántica como en el budismo Zen. Contrariamente a lo expuesto en esta clasificación, Richard Long ha declarado sentirse más identificado con la expresión *Earthworks* que con el término *Land Art*. Por su parte, Dennis Oppenheim (*Electric City*, Washington, 1938) aseguraba que sus primeras obras en el territorio no las consideró inicialmente como obras de earth art.<sup>28</sup> Incidimos de nuevo en las sutilezas de la terminología y en las afinidades de los artistas con unas u otras variaciones de esta tendencia artística.

En cualquier caso y retomando la diferenciación de escenarios que ya indicábamos unas líneas más arriba, resulta esclarecedora la puntualización que hace al respecto Jean-Marc Poinot, no refiriéndose directamente a las obras de estos artistas, sino a sus contextos: “En Estados Unidos, el land art se impone en sus veleidades de ocupación de ciertos espacios como un aspecto del fenómeno marginal y underground, frente a una organización social todavía inmadura en un territorio todavía no completamente dominado, mientras que en Europa, paisaje y sociedad han alcanzado una edad avanzada y adquirido estructuras relativamente estables.” Y prosigue: “Pese a la relativa coherencia del campo artístico occidental, las actitudes artísticas europeas y americanas tienen una significación profundamente distinta<sup>29</sup>. Mientras los americanos parecen disponer de reservas no domesticadas, los europeos viven en un marco donde han dejado sus huellas miles de generaciones precedentes. Por eso se puede salir del museo más fácilmente en Estados Unidos que en Europa, donde la mínima extravagancia o

salida de tono debe justificarse política, ideológica y socialmente.”<sup>30</sup> Lo que Poinot remarca es finalmente la importancia de la acción del artista como creador de signos altamente culturales, cosa que lo distingue del jardinero y de los paisajistas. Y cuando habla de las obras tanto de Oppenheim en el hielo como de Richard Long caminando, señala el lugar como preocupación real del artista, su sentido y su relación con el signo que él le pone. Y no olvida apuntar la gran diferencia existente entre los inhóspitos parajes norteamericanos y los campos cultivados europeos, domesticados a fin de cuentas, aspecto que condicionará el tipo de intervención que veremos en nuestro país.



Dennis Oppenheim, *Annual Rings*, 1968.



Richard Long, *Dartmoor Riverbeds*, 1978.

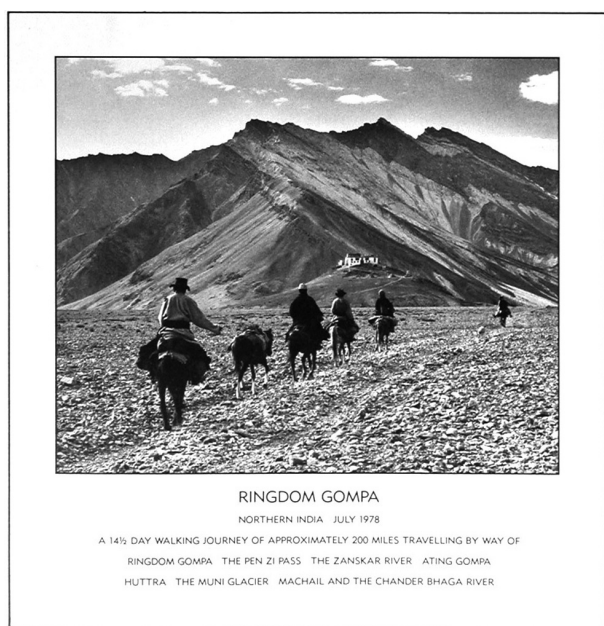
A pesar del constante interés demostrado por los teóricos del arte en clasificar las obras según tendencias o movimientos y del esfuerzo profesado para conseguirlo, los artistas insisten en defender su individualidad. Ya no realizan manifiestos como ocurría con las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX y aunque tienen puntos en común, hay que admitir que cada uno de ellos crea su propio mundo, su poética. Sobre esta cuestión nos advierte Tiberghien en las primeras páginas de *Land Art*, indicando que estos artistas nunca formaron parte de un movimiento y que aunque se adoptó el término *Land Art*, éste no llegaba a adaptarse por completo a la obra de todos ellos. En cualquier caso, su libro trata de manera individual y profunda muchas obras del momento y otras más actuales.

Ya en 1928, el artista americano Robert Irwin señaló—refiriéndose a las distintas formas de intervención en el paisaje— cuatro categorías: las obras de arte que dominan el sitio, las obras ajustadas a la escala y contexto del sitio, las *site specific* para un lugar, y las obras

condicionadas por el territorio, por el propio lugar.<sup>31</sup> En los sucesivos capítulos se señalarán y comentarán no sólo las diferencias existentes, sino también las similitudes presentes en este tipo de obras, como la ya mencionada salida del estudio y la galería; los artistas trabajan al aire libre (en parajes naturales), quedando la obra en el lugar donde se ha generado, perteneciendo desde entonces a él (estableciendo una profunda vinculación con el lugar). En muchos casos, los artistas realizan acciones o performances, destacando así el carácter procesual de la obra<sup>32</sup>. Estos aspectos se irán desarrollando a lo largo de esta investigación.

### 2.3. POSICIONAMIENTO DE LOS ARTISTAS. EXPANDIR LOS LÍMITES, SALIR DE ESTUDIOS Y GALERÍAS. ADAPTACIÓN DEL MERCADO A LA NUEVA SITUACIÓN

Habitualmente se destaca del *Land Art* su rechazo a las galerías, los museos y el mercado como una de las principales características del movimiento, que parecía apostar por otras formas de arte alternativas al sistema mercantilista, otros lenguajes plásticos que no produjesen objetos artísticos listos para comprar y vender. Se producía poco a poco la desmaterialización de la obra de arte<sup>33</sup> que iba inevitablemente unida a la creciente dificultad, tanto para galeristas como para artistas, de comerciar con gestos, actitudes, procesos y otras obras inaprehensibles por lejanas y en algunos casos incluso por intangibles<sup>34</sup>. Artistas americanos como Michael Heizer (Berkeley, California, 1944), De Maria, Oppenheim, Morris y Smithson<sup>35</sup>, entre otros, comienzan a realizar obras en vastos espacios. Se trataba en numerosas ocasiones de zonas desérticas de los Estados Unidos. Por su parte, los británicos Long y Fulton (Londres, 1946)<sup>36</sup> se mueven por entornos naturales lejanos y solitarios, pero también por lugares próximos, a veces dentro de la misma ciudad. Algunos artistas, como Jan Dibbets en Holanda o Alan



Hamish Fulton, *Ringdom Gompa*, 1978.



Sonfist<sup>37</sup> (Nueva York, 1946) en los Estados Unidos, desarrollan sus trabajos en parques y playas. A pesar de las complicaciones que suponía dar a conocer estas obras, los artistas encontraron caminos que posibilitaban la confrontación de sus trabajos y el público a través de fotografías, mapas, películas, registros sonoros, etc., que se mostraban en las galerías. Surge a raíz de este cambio de situación de la obra y de la resolución adoptada por los artistas una cuestión fundamental: ¿Hasta qué punto era real el tan proclamado rechazo contra galerías y museos? Aunque en conferencias y publicaciones se encuentran constantes alusiones a este acto de rebeldía, haciéndose hincapié en esta reacción contra el mercado y contra la idea de obra de arte como un producto más de consumo, los artistas seguían trabajando con las galerías. Cuando a Smithson le preguntan por qué seguía considerando necesario exponer en una galería, éste responde que aunque sus primeras propuestas de earth art se realizaron en exteriores le gustaban los límites artificiales de la galería –dialéctica *site / non-site*<sup>38</sup>: “Yo diría que mi arte existe en dos dominios: en los entornos exteriores que elige, que sólo pueden visitarse y que no presentan objetos impuestos, y en los interiores, donde los objetos existen... (...) me interesó la dialéctica exterior-interior. No creo que, como artista, seas más libre en el desierto que dentro de una habitación.”<sup>39</sup> Michael Heizer opinaba que uno de los aspectos del earth art era que las obras ponían a las galerías en una situación de desventaja y que el artista no tenía ningún sentido comercial o utilitarista, a la vez que afirmaba “es fácil ser hiperestético y no tan fácil mantener esa postura.”<sup>40</sup> Carl André (Quincy, Massachussets, 1935) y Dennis Oppenheim destacaron en su momento la importancia de la salida, ya no de la galería o del museo, sino del propio estudio del artista que ponía a su vez en cuestión el lugar de creación<sup>41</sup>. ¿No será tal vez esta búsqueda de nuevos espacios donde crear la que reorienta automáticamente el planteamiento de dichos espacios como lugares de creación y, a su vez, de exposición?<sup>42</sup> A este hecho se suma la ya nombrada función ampliadora y renovadora de visiones de la naturaleza y del paisaje que estos creadores aportan,

y como complemento, la nueva relación con los espacios expositivos. De esta renovada situación se derivan nuevos procesos creativos y por tanto obras innovadoras, a la vez que se generan diálogos hasta ese momento inexistentes entre el espectador y la obra, en contextos completamente distintos al de la galería y a veces inesperados.

Tanto artistas como coleccionistas, y por consiguiente galeristas, se enfrentan a una serie de dificultades para vender y coleccionar este tipo de obras. Salas y museos, instancias de legitimación del arte, deben adaptarse a los tiempos que corren. Los espacios de presentación del arte<sup>43</sup> deben evolucionar y cambiar sus políticas de funcionamiento, acceder a exposiciones fuera de la institución museo, e incluso, tomar la iniciativa e invitar a los artistas a realizar obras en los alrededores del mismo.



Invitación para la exposición *Earthworks*, Dwan Gallery, 1968.

Debe destacarse el importante papel desempeñado por los galeristas que “descubren” a estos nuevos creadores o que confían y apuestan por ellos. Entre otros eventos, organizaron exposiciones colectivas permitiendo la reunión de artistas de *Land Art*. Algunos de estos marchantes de arte, como Virginia Dwan, establecen una relación de mecenazgo con ellos siendo, además de galerista, coleccionista y estableciendo, a su vez, relaciones con galeristas europeos.

Virginia Dwan fue desde 1965 mecenas de la Park Place Gallery; cooperativa de artistas dirigidos por John Gibson, y la primera en instalarse en el SoHo neoyorquino. Las galerías comienzan a moverse a la zona en busca de mayores espacios y más baratos y para estar cerca de los artistas, proximidad ésta que ayudaba a la relación artistas, galeristas y coleccionistas. Las relaciones establecidas por los galeristas permitieron la extensión de una red visible de las obras de estos jóvenes artistas americanos, que viajaban de una ciudad a otra, de un país a otro, que tuvieron la ocasión de darse a conocer, que entraban en contacto con coleccionistas y tenían la oportunidad de relacionarse con otros artistas (no sólo americanos sino también europeos), promoviéndose entre ellos y constituyendo además su propio público.

Toda esta revolución de la estructura expositiva<sup>44</sup> lleva del mecenazgo al *sponsoring* (patrocinio), a través del cual muchos de estos artistas ven financiados sus primeros proyectos. Por consiguiente, el artista se ve involucrado en gestiones de tipo administrativo y burocrático; no sólo por la búsqueda de financiación, sino también por la realización de las gestiones necesarias (solicitud de permisos) para intervenir en espacios públicos. Este segundo, es el caso de Christo y Jeanne-Claude (Gabrovo, Bulgaria, 1935 y Casablanca, 1935), que tardan años en cerrar el proceso de realización de sus obras debido a dichos trámites.

Finalmente, la exposición de los trabajos en galerías y museos parece ser una expresión de aceptación del sistema de presentación del arte más que una oposición al mismo. Si bien, teniendo en cuenta la readaptación de dicho sistema a las nuevas formas de arte y el importante papel jugado principalmente por el galerista como intermediario entre la obra y el espectador (y potencial comprador), sin olvidar la nueva forma de diálogo establecida por el artista con el espacio expositivo. Efectivamente, los límites se han expandido, pero al igual que hay una salida de la galería, también hay una vuelta a la misma. A fin de cuentas, la galería seguía siendo el lugar donde poder mostrar la docu-

mentación relativa a las lejanas obras, donde el artista podía seguir comunicándose con el público.



## Notas

1. Resulta muy interesante a nivel tanto teórico como documental, el libro de Tiberghien *Land Art*, que realiza un recorrido pormenorizado de esta corriente artística. Está editado en inglés en Londres, Art Data, 1995 y la primera edición en francés es de París, ed. Carré, 1993. Tiberghien es uno de los teóricos que más publicaciones ha dedicado al tema, entre ellas están: *Land Art Travelling*, Valence, Ecole Régionale des Beaux-Arts, 1996; *Notes sur la cabane et quelques autres choses*, Strasbourg, École Supérieure des arts décoratifs, 2000 y *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud, École Nationale Supérieure du Paysage: Centre du Paysage, 2001; y numerosos artículos. Además, existe una amplia bibliografía sobre *Land Art* en inglés que se ha relacionado en la bibliografía, al final de esta investigación.
2. Simón Marchán Fiz comenta que el *Land Art* tiene su punto de partida en los minimalistas (concepto) y que es la réplica anglosajona del arte “povera” y del arte ecológico. “«Arte povera» y «land art»”, *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. Madrid, Akal, 1986, p. 217. 1ª ed. Madrid, Alberto Corazón ed., 1972. Marchán realiza un rápido recorrido diferenciando las actitudes de los artistas de *Land Art*, pp. 216-221.
3. Señala Rosalind Krauss: “Dado que funcionan en relación con la lógica de la representación y el señalamiento, las esculturas suelen ser figurativas y verticales, y sus pedestales son parte importante de la estructura dado que sirven de intermediarios entre la ubicación real y el signo representacional. No hay demasiado misterio en esta lógica; comprensible y habitable, fue la fuente de una ingente producción escultórica durante muchos siglos de arte occidental.” Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, publicado en español por Alianza Forma, Madrid, 1996, p. 292. Título original: “Sculpture in the Expanded Field”, *Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*, Cambridge, The MIT Press, 1985.
4. Rosalind Krauss, op. cit., pp. 289-303.
5. John Beardsley recoge en su texto “Vers une nouvelle culture de la Nature?” publicado en el catálogo de la exposición *Differents Natures* (Palau de la Virreina, Barcelona, 1993-94), algunas de las críticas más agudas al trabajo de Heizer y de Turrell, entre las que se cuentan las de Dore Ashton, Michael Auping y Myrian Weisang. Por otra parte, José Saborit y José Albelda en su libro *La construcción de la naturaleza* (Generalitat Valenciana, Valencia, 1997) se hacen eco de estas perspectivas críticas asumiendo el *Land Art* como una colonización del territorio, desde donde el planeta es considerado como una escultura y el hombre-artista como un dios, cfr. Santiago B. Olmo, “Desde el paisaje”, *Lápiz*, n. 145, julio 1998, p. 41.
6. Santiago B. Olmo, “Desde el paisaje”, op. cit, p. 35.
7. En español podemos encontrar una buena reflexión sobre la obra de arte en el romanticismo alemán en *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, de Javier Arnaldo, Madrid, Visor, 1990.
8. Santiago B. Olmo, “Desde el paisaje”, op. cit, p. 35.
9. En su tesis doctoral *Partir-revenir: étude des concepts de déplacement et de voyage dans la mouvance du Land Art. De l'espace de création à l'espace de présentation*. Bruxelles, Université Libre de Bruxelles (ULB), 1999, Anne-Françoise Penders señala las influencias del pensamiento de Marcuse sobre una nueva izquierda, que pretende desmarcarse de las ideologías “clásicas” oponiéndose a las presiones de un sistema económico que transforma todo en mercancía, p.44.
10. Martí Peran, “Dibujar un mapa. La imagen dialéctica de Robert Smithson”, en *Naturezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Barcelona, Llibres de Recerca, MACBA, 2000, p. 55.
11. Esta afirmación tantas veces incluida en textos sobre arte, plantea serias dudas. No respecto a que el arte de vanguardia reaccionara contra este otro movimiento coetáneo, sino porque da por hecho que el arte pop aceptaba las bases del capitalismo y ensalzaba la sociedad de consumo. Ciertamente, en la superficie de las imágenes parece que este enunciado es acertado. Pero cuando Warhol incluye en sus obras imágenes de la silla eléctrica, parece más bien un acto de denuncia y no de aceptación.
12. J. Maderuelo, “Del arte del paisaje al paisaje como arte”, op. cit., p. 33.
13. J. Maderuelo, op. cit., pp. 33-34.
14. Jean-Marc Poinot, “Escultura-Naturaleza”, en *Naturezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, op. cit, pp. 19-20.
15. Este punto se desarrolla en el capítulo 3 “Influencias del Land Art en la obra de artistas españoles” cuando se comenta la fuerte transformación experimentada por la escultura durante el siglo XX, y la provocada expansión del término –por parte de críticos e historiadores– que pasa a emplearse para hablar de muy diversas manifestaciones artísticas.
16. Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, op. cit., p. 292.
17. Ibidem.
18. Tonia Raquejo, *Land Art*, Madrid, Ed. Nerea, 1998, p. 12.
19. “To celebrate the power of technology through art strikes me as a sad parody of NASA (...). The optimism of technical progress results in political despair (...). As rockets go to the moon, the darkness around the Earth grows deeper and darker (...). I am withdrawing from the show because it

- promises nothing but a distraction amid the general nausea”. Extracto de una carta del artista a Gyorgy Kepes, fechada el 3 de Julio de 1969, en Robert Smithson's Papers Correspondance, Archives of American Art, NY and Washington. // “Celebrar el poder de la tecnología a través del arte me golpea como una triste parodia de la NASA (...). El optimismo del progreso técnico tiene como resultado la desesperación política (...). A medida que los cohetes van a la luna, la oscuridad crece alrededor de la Tierra más y más (...). Me retiro del espectáculo porque no promete nada, salvo una distracción entre la náusea general”. Traducción Grego Matos.
20. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Ed. Península, 2000. Título original: *Phénoménologie de la perception*, Paris, Ed. Gallimard, 1945.
  21. Jean-Marc Poinot, “Escultura-Naturaleza”, en *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, op. cit, p. 24.
  22. Para Javier Hernando Carrasco, realmente no había en los primeros protagonistas del llamado Arte ecológico, surgido a finales de los años sesenta y principios de los setenta, “una voluntad nítida de reivindicación de los valores ecológicos”, sino que serían otros artistas fuera de esa tendencia los que simultáneamente evidenciarían dicha actitud en sus propuestas, entre ellos Hans Haacke. Hernando menciona y describe sus obras *Monument of Beach Pollution* (1970) y *Rheinwasseraufbereitungsanlage* (Planta depuradora de las aguas del Rhin, 1972), entre otras, en “Visiones de la naturaleza: el arte y la sensibilidad ecológica”, en *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, pp. 53-84. También incluye en su texto *Time Landscape* de Alan Sonfist y *7.000 robles* de Joseph Beuys, entre otras.
  23. Gilles Tiberghien, *Land Art*, Londres, Art Data, 1995, pp. 13-24.
  24. Maderuelo comenta su visión sobre las diferencias entre *Earthworks* y *Land Art* en su artículo “Earthworks-Land Art: una dialéctica entre lo sublime y lo pintoresco”, en *Actas. Arte y Naturaleza*, Diputación Provincial de Huesca, 1995, pp. 97-106. Texto también publicado por la Fundación César Manrique, Lanzarote, 1996.
  25. Recientemente, en su texto “Naturalmente Artificial”, escrito para el catálogo de la exposición con el mismo nombre, José María Parreño establece un mapa de relaciones entre arte y naturaleza que permiten distinguir las variadas formas de intervención artística en este sentido. No obstante, nos advierte de las simplificaciones que supone un esquema así. José María Parreño, *Naturalmente Artificial. El arte español y la naturaleza. 1968-2006*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, pp. 16-18.
  26. Para un acercamiento a la idea del paseo no sólo como mero desplazamiento consultar, Hans-Jürgen Gawoll, “El paseo (ensayo sobre la anticuada usanza del andar)”, *Revista de Ocidente*, n.160, septiembre 1994, Madrid, Fundación Ortega y Gasset pp. 83-100.
  27. En *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1991, H. G. Gadamer reflexiona sobre la palabra alemana empleada para indicar “celebración”, Begehung. Según explica, la raíz, geh-, significa “andar”, “ir”. El verbo begehen, aparte de celebrar, significa más ordinariamente “caminar sobre algo”. Si pensamos en las obras de R. Long y de H. Fulton y en sus planteamientos, podríamos decir que al “caminar sobre la tierra” ambos artistas “celebran” el ritual o proceso de realización de sus obras.
  28. A la pregunta “¿No considerabas tu propuesta como una obra de earth art?”, Oppenheim responde: “No, en aquel momento no. Pero empecé a pensar muy en serio en el lugar, el terreno físico. Y eso me llevó a cuestionar los límites del espacio de la galería y empezar a trabajar con métodos como los sistemas de blanqueo, la mayoría en un contexto exterior. Pero mi trabajo todavía remitía al entorno de la galería, tomando cierto estímulo del exterior.” “Conversaciones con Heizer, Oppenheim y Smithson”, en *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, op. cit, pp. 37-49. Título original: “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson”, publicado originalmente en *Avalanche*, otoño de 1970.
  29. A este respecto comenta Tonia Raquejo que sería impensable y artificial hacer un tipo de intervenciones como las de los norteamericanos –realizadas en lugares no habitados y lejanos– en un territorio como el nuestro. “Si algo muestra el Land Art, es coherencia con el lugar donde se interviene.” Y apunta que la diferencia existente entre las obras de estos artistas con los británicos responde, entre otras cosas, al medio en el que se llevaron a cabo. Los creadores británicos no disponían de vastos desiertos perdidos y alejados de poblaciones. “Entrevista con Tonia Raquejo”, de Javier Hernando Carrasco, en *Territorio Público*, n°1, Ed. Centro de operaciones de Land Art “El Apeadero”, Bercianos del Real Camino (León), 2003, p. 15.
  30. Jean-Marc Poinot, “Escultura-Naturaleza”, en *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, op. cit, p. 25 y ss.
  31. Robert Irwin, recogido en *Hanns Jörg Voth. 1973-2003. Tierra. Aire. Agua. Fuego*, catálogo de la exposición en Madrid, Fundación Canal de Isabel II y Valencia, IVAM, 2003, p. 18. Al final de *Escultura contemporánea en el espacio urbano. Transformaciones, ubicaciones y recepción pública*, Madrid, Electa, 1999, María Luisa Sobrino traza cinco grandes modelos operativos sobre el desarrollo de las actuaciones artísticas en las últimas décadas: “1) Aquel que, en función de la memoria o como hito urbano, revisa la idea de monumento, reutilizando estructuras tradicionales bajo nuevas formas y contenidos. 2) Aquel en que la escultura actúa como elemento autosuficiente en el espacio público. Dentro de las que atienden al valor

específico del lugar, hemos distinguido: 3) El referido a las concertaciones que la escultura establece con el ámbito urbano, en torno a diferentes temas: el paisaje, la memoria o la arquitectura. 4) El que analiza las propuestas que alteran el paisaje urbano. 5) El que entiende la acción artística como activador social en el medio urbano.”, p. 118.

32. Tonia Raquejo, en su libro *Land Art* (op. cit., p. 7), define esta tendencia como una “actividad artística circunstancial, que no tiene ni programas ni manifiestos estéticos”. Y para facilitar su comprensión lo divide en tres grupos: acción y performance, obras megalómanas y obras más íntimas. Aquí podría matizarse sobre el carácter performativo, en cuanto al tinte ritual o de trance, que mantienen algunos artistas durante el desarrollo de su acción, por ejemplo, el momento en el que Richard Long ejecuta una “escultura” (como él mismo define su obra). El artista se detiene en un lugar concreto, después de haber andado durante horas y comienza a desarrollar su acción con total concentración.
33. La desmaterialización de la obra de arte se produce a medida que crece el interés de los artistas por el proceso y el concepto de la obra frente a la pieza u objeto artístico. Para profundizar en el término consultar: Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, New York, Praeger Publishers Inc., 1973. En muchos casos, también era cuestionada la autoría de la obra.
34. Como ocurre con las liberaciones de gases (algunos invisibles) que llevaron a cabo algunos artistas, entre ellos Dennis Oppenheim con su *Whirlpool Eye of Storm*, en El Mirage Dry Lake, al sur de California, 1973, dibujo ejecutado en el aire por una avioneta. *Steam*, acción llevada a cabo en 1974 por Robert Morris, es otro ejemplo.
35. Piénsese en las obras: *Double Negative* (1969-70), *The Lightning Field* (1977), *Identity Stretch* (1970-75), *Observatory* (1971, destruido y 1977) o la emblemática *Spiral Jetty* (1970), de los mencionados artistas.
36. Las obras *Walking a Line in Peru* (1972) o *Standing Coyote* (1981) son dos ejemplos de los trabajos de estos creadores.
37. Encontramos dos ejemplos en *Perspective Correction* (1968) y *Time Landscape of New York* (1965), respectivamente.
38. Smithson concebía el *site* como un lugar por el que desplazarse y que podía ser visitado: “The site is a place you can visit and it involves travel as an aspect too”, y el *non-site* trata la información contenida: “Instead of putting something on the landscape, I decided it would be interesting to transfer the land indoors, to the Non-site, which is an abstract container”. Robert Smithson, *The Writings of Robert Smithson. Essays with illustrations*, New York, ed. Nancy Holt, New York University Press, 1979, pp. 160 y 162, respectivamente. Pueden consultarse gran parte de sus escritos en español en: Robert Smithson. *El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, IVAM, Generalitat Valenciana, 1993; catálogo editado para la exposición que tuvo lugar en el IVAM Centre Julio González, del 22 abril al 13 junio de 1993.
39. Robert Smithson, “Conversaciones con Heizer, Oppenheim y Smithson”, en *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Barcelona, Llibres de Recerca, 2000, p. 40.
40. Michael Heizer, “Conversaciones con Heizer, Oppenheim y Smithson”, op. cit., p. 42.
41. “Conversaciones con Heizer, Oppenheim y Smithson”, op. cit., pp. 37-49.
42. “El ‘land art’ rompe inicialmente con las ligazones tradicionales del objeto, con las galerías y los museos, pero continúa apropiándose de la naturaleza de un modo estético y artístico, imprimiendo las normas de cada artista. El alejamiento del ambiente urbano a zonas de mar, montañas o desiertos, evidencia su renuncia a lo industrializado, a la sociedad de consumo, de un modo similar al arte ‘povera’. Pero plantea algunos problemas ambiguos en relación con los espectadores, ya que en ningún momento desea romper los lazos pragmáticos con el público.” Simón Marchán, “Arte «povera» y «land art»”, *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»*. Madrid, Akal, 1986, p. 219. 1ª ed. Madrid, Alberto Corazón ed., 1972.
43. Anne-Françoise Penders se centra en esta problemática en el segundo tomo de *Un chemin: le land art. Tome 2: Revenir*, Bruselas, Collection Essais, La Lettre Volée, 1999.
44. Para una información detallada (en español) sobre estos temas, véase: Esther Pizarro Juanas, “Administración y regulación del arte público: agencias (el modelo estadounidense)”, en *Cimal. Arte Internacional*, n. 54: Arte Público, 2001, pp. 41-45; y María Luisa Sobrino Manzanares, “Patrocinadores y políticas inversoras en los encargos de arte público”, en *Escultura contemporánea en el espacio urbano*, Madrid, Electa, 1999, pp. 17-21. Véase también (en francés) en Anne-Françoise Penders, op. cit., pp. 65-74.

### 3. PRIMERAS INFLUENCIAS DEL *LAND ART* EN LA OBRA DE ARTISTAS ESPAÑOLES



Los recorridos historicistas que hacen un repaso del panorama artístico previo a la aparición del *Land Art* suelen partir de un enfoque que toma como referencia el terreno de la escultura. Y, aunque en muchos casos se practica una revisión de lo que acontece en la pintura de paisaje, sobre todo la del período romántico, no se habla tanto de pintores que pasan a hacer obras en espacios naturales como de escultores<sup>1</sup>. En esta investigación, y teniendo en cuenta que siempre hay excepciones, hablamos de artistas, sin atender a su condición de pintores, escultores, performers, fotógrafos, video artistas, etc., pues hoy en día, más que nunca, estas barreras están casi disueltas. Las disciplinas son entendidas como una diversificación de las herramientas a disposición del artista para crear su obra y para comunicar con coherencia. Es decir, se sirve de ellas para construir un mensaje con las formas que mejor se adecúen a éste. El modo en que el receptor lo interprete depende de sus conocimientos de los códigos empleados por el artista, del interés que ponga en descifrarlos e interpretarlos y, como parte de este proceso, de su experimentación de la obra-mensaje. Podríamos añadir a estas cuestiones los textos aportados por el artista o por el museo, durante la exposición.

“A finales de los años sesenta, cuando era ya evidente la crisis de la modernidad, un aluvión de trabajos sorprendentes desbordaron las categorías tradicionales, proponiendo la desmaterialización del arte a través de acciones, construcciones efímeras, ocupaciones del espacio, palabras, ideas, fotografías, procesos, proyecciones, etc., que se agruparon bajo el cómodo calificativo de *arte conceptual*.”<sup>2</sup> Siguiendo este proceso, uno de los cambios de mayor importancia que se producen en la escultura es el empleo de nuevos materiales. Algo inicialmente tan secundario fue parte desencadenante de una transgresión radical, marcando un cambio de planteamientos; la intención del artista ya no es “representar” sino “presentar”. Esta evolución se produce poco a poco, pero se acelera extraordinariamente a partir de la segunda mitad del siglo XX. Antes de llegar a la “desmaterialización” de la obra de

arte, la situación de las piezas es otra de las cuestiones que se ve alterada; éstas dejan de estar sólo en el suelo, pudiendo, en algunos casos, colocarse en paredes. El propio espacio de la galería participa de la obra. Recordemos las estructuras minimalistas<sup>3</sup> de Robert Morris o Robert Smithson de mitad de los años sesenta, y ya a finales de la década y años sucesivos, las obras de *Land Art* o *Earthworks* ubicadas como sabemos en espacios exteriores poco o nada transitados que estos mismos artistas ejecutaron en desiertos y otras grandes planicies. Estas obras afirman los valores del todo como algo indivisible, plantean la descentralización de la escultura obligando al espectador a recorrerla para percibirla en su totalidad; eliminando así la distancia entre éste y el objeto artístico.

Con los *povera*, el *process art* o los *nature works*, elementos naturales como la arcilla, la arena, la grasa, el hie-lo, plantas vivas e incluso gases nobles, junto con sus procesos químicos y reacciones físicas ante la alteración de las condiciones del contexto en el que se los sitúa, pasan a formar parte del cada vez más amplio repertorio de materias y situaciones con las que crear.

Las esculturas ya no sólo se contemplan desde fuera, no sólo se circula a su alrededor para aprehenderlas, ahora además se visitan, se transitan y se usan. El espectador-participador debe introducirse en el ambiente de las obras, como ocurre con las estructuras y construcciones de Siah Armajani, con algunas instalaciones de Louise Bourgeois o de Ilya Kabakov, e incluso con los laberintos de Alice Aycock. El artista llega a emplear la propia tierra de un espacio abierto como elemento plástico, como material para modelar o como soporte a partir del cual construir sus obras.

Al principio de su texto “La escultura en el campo expandido”, Rosalind Krauss explica su particular percepción de esta transformación de la escultura. Enuncia:

“Se ha utilizado el término ‘escultura’ para referirse a cosas bastante sorprendentes: estrechos pasillos con monitores de

televisión en sus extremos; grandes fotografías que documentan excursiones campestres; espejos dispuestos en ángulos extraños en habitaciones corrientes; efímeras líneas trazadas en el suelo del desierto. Aparentemente, no hay nada que pueda proporcionar a tal variedad de experiencias el derecho a reclamar su pertenencia a algún tipo de categoría escultórica. A menos, claro está, que convirtamos dicha categoría en algo infinitamente maleable.”<sup>4</sup>

Se han empleado términos como “instalación” y “ambiente”, pero ciertamente se comprenden dentro del ámbito de la escultura. Sin embargo, lo más destacable del hecho que describe Krauss es su afirmación de que las operaciones críticas que han acompañado el arte americano de posguerra han trabajado al servicio de esta manipulación. El fin era conseguir que el historicismo actuara en lo nuevo y lo diferente “disminuyendo la novedad y mitigando la diferencia” [una] “estrategia para reducir todo lo que es temporal y espacialmente ajeno a lo que ya sabemos y a lo que ya somos”<sup>5</sup>.

Es fundamental evaluar estos grandes cambios formales no como manifestación aislada de experimentación, por parte del artista, en lo referente a procedimientos plásticos, sino como producto y también como desencadenante de la evolución conceptual que acompaña a la escultura en su larga metamorfosis desde los años 40, desde que ésta prescinde del pedestal<sup>6</sup> hasta a la “escultura en el campo expandido”<sup>7</sup>. Todo este recorrido pasa por el mencionado uso de materiales industriales que nada tenían que ver con los tradicionales materiales nobles, o la transgresión de los límites de otras disciplinas —por ejemplo, y como ya hemos visto, la arquitectura—. Pero sobre todo si hay un rasgo relevante en estas nuevas formas del arte, que aparece con el minimal, ése es el cambio que experimenta el “espacio” en el que se ubica la obra. Se le tratará como un espacio perceptivo<sup>8</sup>, como un sistema de referencia, donde el espectador se desplaza y participa de la obra y al que la propia escultura dotará de sentido. R. Morris en su escrito “Antiform”, presentó la escultura como una zona dialéctica entre la naturaleza de los materiales y los fenómenos psíquicos,

al tiempo que enfatizó la valoración de la intencionalidad latente en las diversas fases de realización de la obra.

### 3.1. ACTITUDES DE RENOVACIÓN EN LA ESCULTURA ESPAÑOLA

El panorama español no fue tan dinámico; los cambios no se produjeron en sincronía con los que acontecían en Norteamérica y en otros países europeos. En nuestro país, en la década de los años cincuenta se va constituyendo lo que llamaremos informalismo como una nueva forma del expresionismo: una protesta violenta y exasperada contra el mundo y su cultura, la predicación de la libertad que aboliese las antiguas normas, así como el cultivo del irracionalismo y la violencia. El nacimiento y desarrollo del informalismo transcurrió junto a otros movimientos de diverso carácter estilístico, pero con similares supuestos sociales e ideológicos y con el mismo afán de eficacia. Dos de ellos: el arte experimental y analítico, que se reunió ocasionalmente en el llamado “Arte normativo español” (Grupo Parpalló, Equipo 57 y Equipo Córdoba, El Paso), pero que contó también con figuras independientes; y el realismo social, que giró fundamentalmente en torno a la agrupación de grabadores “Estampa Popular”. Dentro de la escultura de la época, debe señalarse la importancia de Jorge Oteiza (Orio, 1908 – San Sebastián, 2003) y Eduardo Chillida (San Sebastián, 1924 – San Sebastián, 2002), quienes supusieron una auténtica revolución dentro de la escultura española, pues nadie se había atrevido a manejar formas con tal carencia de atributos figurativos. “El silencio está íntimamente acompañado por esa tendencia racionalista que se inaugura en España con Oteiza, que encuentra en las matemáticas un lugar no empírico, el *a priori* Kantiano, o lo que es lo mismo: un intento desesperado de decir lo indecible, aún sabiendo su imposibilidad; de realizar un arte puro que ‘pretende hacer de la naturaleza débil del hombre un



estilo de hombre libre y natural’ (Oteiza, *La ley de los cambios*).”<sup>9</sup>

La estatuaría de Oteiza<sup>10</sup> se centró en torno al problema del espacio que debía ser un espacio real y concreto (no ideal e ilusorio) y un espacio expresivo, capaz de elucidar significaciones, de la misma manera que eran capaces las formas materiales de la vieja estatuaría. El espacio se incorpora a la escultura como parte esencial, no sólo como lugar en el que ésta se encuentra y, a su vez, se persigue fijar el vacío, —tema recurrente también en la obra de Eduardo Chillida<sup>11</sup>—.

El recorrido escultórico de Oteiza se convirtió en un proceso ininterrumpido de experimentación, su gama formal era completamente inédita y, en algunos casos, completamente opuesta a la habitual (incluso dentro de la vanguardia): las formas protagonistas de la escultura eran los elementos espaciales (huecos, vacíos) y no los elementos materiales (llenos, ocupados). Su búsqueda de un “espacio absoluto” como vacío dinámico, en el que reconociéramos el “vacío existencial de nuestra alma”, se alineaba en las corrientes existencialistas.<sup>12</sup>

Por otra parte, Eduardo Chillida, en sus esculturas metálicas más ascéticas y claras es en cierto modo —según S. Marchán— una figura paralela a nivel internacional a la de Anthony Caro. Ahora bien, sus formas, similares a ciertos instrumentos metálicos de los campesinos o a formas orgánicas, pertenecen a la tradición española artesanal del hierro fundido, mientras que Smith y Caro se insertan en el contexto angloamericano de la industria pesada. E. Luci-Smith ha señalado a este respecto: “A pesar de que las ideas de Chillida son similares a las de sus contemporáneos americanos y británicos, somos conscientes, cuando contemplamos su obra, de que pertenece a la tradición de lo “manual” que aquéllos están rechazando”<sup>13</sup>.

Las esculturas de ambos artistas comenzaban a tener muy en cuenta el espacio donde se ubicaban, cobrando importancia la conexión entre la pieza y el mismo.

Este es uno de los aspectos fundamentales de lo que se ha denominado arte *site-specific*. El diálogo queda claramente establecido entre las conocidas obras de Chillida *Peines del viento* (San Sebastián, 1977) o el *Elogio del horizonte* (Gijón, 1990) y el entorno en el que se ubican: horizonte, personas, mar, rocas...



Chillida, *Elogio del horizonte*, 1990.



Chillida, *Peines del viento*, 1977 (detalle).



Chillida, *Peines del viento*, 1977.

Al igual que ocurrió con los minimalistas americanos, los escultores españoles comienzan a servirse, al menos ocasionalmente, de la pared para instalar su obra tridimensional. La lista sería extensísima, entre ellos se encuentran Txomin Badiola, Juan Muñoz, Ricardo Catania, Pepe Espaliú, Manuel Sáiz, Evaristo Bellotti, Emilio Martínez, Susana Solano, Jaume Plensa, Jordi Colomer, y un largo etcétera, lo que demuestra –en palabras de Carmen Osuna, y, como ya se había señalado anteriormente– “la enorme fragilidad que adquieren las fronteras entre pintura y escultura, el protagonismo de la escultura en la escena artística nacional e internacional y la introducción de la práctica escultórica en la obra de muchos artistas que se habían considerado hasta entonces pintores.”<sup>14</sup>

En los años setenta comienzan a realizarse y exhibirse obras conceptuales. Victoria Combalía describe la situación en nuestro país de la siguiente manera:

“(…) las primeras manifestaciones de arte conceptual surgieron en 1971, con la llamada Muestra de Arte Joven en Granollers. En la exposición podía verse manifestaciones muy similares al Arte “povera” italiano, manifestaciones dentro de lo que Lucy Lippard llamaría más tarde “arte desmaterializado”. Participaron artistas como García Sevilla, Carlos Pazos, Angel Jové, Jordi Benito, Francesc Abad y Jordi Teixidor. A principios de los años setenta, las experiencias de ciertos artistas catalanes potenciaban un arte al que entonces se calificaba de “medios alternativos”, es decir, no pictóricos, y que se manifestaba mediante objetos humildes y cotidianos, o bien mediante acciones o vídeos. Sin embargo en Cataluña, antes que ellos, varios grupos de artistas realizaban obras que constituían una ruptura frente a la pintura: uno de ellos era el grupo de Miralda, Xifra, Rabascall, Benet Rosell, Muntadas y Francesc Torres. Todos eran amigos, y se habían ido a vivir unos a París y otros a Nueva York, escapando del enrarecido y provinciano ambiente artístico español de los años sesenta, de la represión política en el interior del país.”<sup>15</sup>

Simón Marchán, por su parte, califica el contexto de inmovilista, reaccionario y definido por el peso de la tradición y normatividad artísticas, y ve las primeras manifestaciones de arte conceptual como tímidos brotes que coinciden con el crecimiento de activida-

des artísticas, exposiciones y apertura de galerías en la década de los años setenta. Este fenómeno que tuvo lugar en los países más desarrollados tras la II Guerra Mundial fue seguido por el arte conceptual español mimética y fielmente con uno o dos años de retraso. Marchán fue testigo presencial y participativo del desarrollo artístico que vivió nuestro país y describe el panorama artístico español de la época en su libro *Del arte objetual al arte del concepto*. Marchán dedica el capítulo “Nuevos comportamientos artísticos en España” a analizar la práctica artística en nuestro país, revisando aspectos como el desplazamiento de las *funciones de uso estético-social* de las obras, el consecuente debilitamiento de la *función de valor de cambio/signo* de la obra plástica hacia el *valor de cambio económico*, la *monopolización de los códigos artísticos*, el papel del artista asalariado (relaciones públicas) que debe aceptar la situación sin cuestionar los mecanismos de producción y distribución de la obra, etc. Otra importante contribución es *Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*, editado en 1972 por Alberto Corazón, otra de las figuras relevantes del panorama artístico español, que posibilitó que se conociese en España la situación artística de otros países.

En nuestro país, por el hecho de ser un arte clandestino<sup>16</sup> o casi clandestino, debido al franquismo imperante, la audiencia fue minoritaria. Según analiza Valeriano Bozal en *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*<sup>17</sup>, el Grup de Treball, es decir, la línea “políticamente implicada” del movimiento conceptual catalán, proseguía la misma problemática de movimientos anteriores como Equipo Crónica o Eduardo Arroyo, esto es, una reflexión sobre la pintura, sobre el arte mismo, sobre sus condiciones, tanto las del artista como las del mercado.

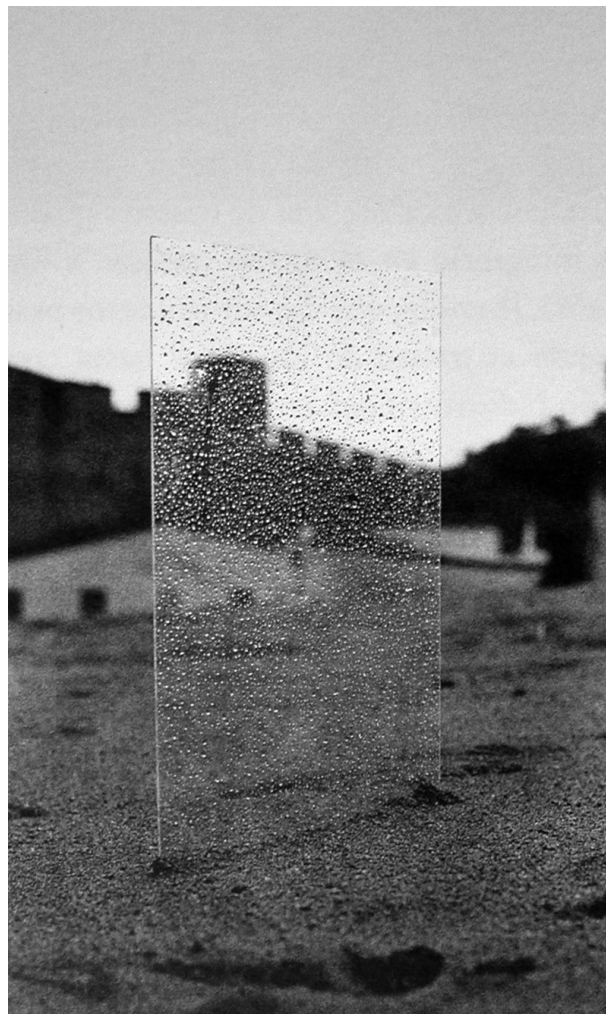
Quizá el mayor precedente del arte conceptual en España fue el grupo ZAJ, creado en 1964 por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce. ZAJ partía de la idea duchampiana de que cualquier objeto u acción podía ser considerado artístico si el artista así lo designaba. Siguiendo los pasos duchampianos, Juan Hidalgo considerará arte una serie de acciones míni-

mas de la vida cotidiana, preferentemente aquellas en las que interviene el azar. Otros de sus grandes temas son la sexualidad, la idea del silencio (John Cage),... Sus acciones están cuidadosamente planificadas, incluso con partituras o guiones previos, y no entra en ellas la idea de la improvisación ni de la participación del espectador.

Francesc Torres (Barcelona, 1948) empezó a interesarse a finales de los sesenta por la idea de proceso, por el transcurrir del tiempo real y cómo éste afecta a fenómenos naturales y objetos. En 1968 creó *Escultura con estría lateral*, una pila de hojas de papel que ha sido recortada en uno de sus bordes laterales; en 1968 creó *Sculptura*, con las letras de dicha palabra flotando en un contenedor de plástico transparente lleno de agua, en cuyas paredes se observaba además el proceso de condensación del líquido.

Àngels Ribé (Barcelona, 1943), en aquel momento mujer de F. Torres, realizó en esos años unas obras de tanto interés como las de Torres, pero más afines al arte povera. En su interés por los espacios naturales registró fenómenos relacionados con la naturaleza, eminentemente desde su condición de huellas. Más adelante pasa a centrarse en el choque formal de una misma sustancia, desde su condición natural y desde su manipulación artificial.<sup>18</sup> Además de la escultura, la performance y la acción fueron sus medios habituales de expresión. Gran parte de su trabajo quedó documentado o se compone de imágenes fotográficas que registran sus acciones.

*Intersecció de llum* (*Intersección de luz*, 1969), es una de esas obras basadas principalmente en materializar fenómenos naturales sutiles, como la luz solar, a la que dió visibilidad con ayuda de cordeles atados entre dos árboles en el bosque. En *Intersección de agua* (1969), capturó gotas de lluvia sobre una superficie de cristal colocada en mitad de un descampado. Ambas junto a *Intersección de ola* (1969) recuerdan en cierta medida las obras en las que Hans Haacke experimentaba con los procesos naturales. *Acumulación-Integración* (1973) es



Àngels Ribé, *Intersección de agua*, 1969.

otra acción en la playa, dentro del más puro land-art, en la que la artista trabaja con la idea de la saturación. Para ello se sirve de la erosión producida por la fuerza del agua que sale de una manguera durante nueve horas, y que, finalmente, se reúne con el mar.

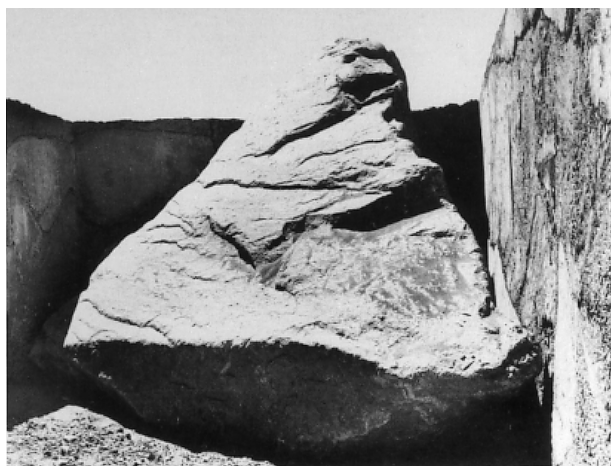
Àngels Ribé figura como una de las artistas del arte conceptual catalán de los años 70, coincidiendo con el final de la Dictadura y la situación política del país que obligaba a muchos artistas a politizarse.<sup>19</sup>

Afirma Victoria Combalía, que en otro caso, el de Fina Miralles (Sabadell, 1950), “sus acciones de transportar





Àngels Ribé, *Intersección de luz*, 1969.



Michael Heizer, *Displaced Replaced Mass*, 1969.

hierba al mar (en 1973) o de hundirse en la tierra y cubrir su cuerpo de paja están asociadas al arte povera y al land-art, por un lado, y a la ritualidad derivada ya de ciertas performances de los años setenta por otro.<sup>20</sup> En *Duna* (1973), Miralles desplaza pequeñas cantidades de arena perteneciente a una duna que amontona conformando otra pequeña duna. Esta obra puede hacernos pensar en *Displaced Replaced Mass* (1969) de M. Heizer, pero —como puntualiza José María Parreño— “lo que éste logra mediante una intervención con maquinaria pesada, que convierte la obra en una escultura abstracta de tipo minimalista, en el caso de Miralles subraya los valores del paisaje y las propiedades contrastadas de los materiales.”<sup>21</sup> Parreño recalca el hecho de que en mayo de 1973, cuatro años después de la exposición “Earth, Air, Fire, Water. Elements of Art”, en el Fine Arts Museum de Boston, varios de estos artistas organizaron una exposición con el título “Tierra, Aire, Agua y Fuego”. Señal de que sin duda había un gran interés por lo que hacían otros artistas en el extranjero y que Àngels Ribé y Francesc Abad conocían de primera mano.<sup>22</sup> La obra de Francesc Abad, a pesar de sus experiencias filmadas en súper 8 —*Acciones. Trabajo sobre los cuatro elementos* (1972)— pasa por presentar el comportamiento físico de los elementos y conecta con el carácter de contrucción sociocultural del concepto paisaje.

Estas obras se realizan en nuestro país en la década de los setenta y a lo largo de los ochenta. En esa etapa del arte español algunos eventos, como los Encuentros de Pamplona (1972), constituyen —según Parreño— “una ocasión excepcional y privilegiada para dar a conocer en nuestro país un tipo de arte, novedoso y marginal aquí, que está bien consolidado fuera de nuestras fronteras. El arte conceptual, la vanguardia musical y poética, representada por algunas figuras de primera fila, entraron en contacto con artistas españoles jóvenes, que a su vez tuvieron la oportunidad de ejecutar sus obras.”<sup>23</sup> Parreño indica que el motivo de esta retrospectiva es señalar la importancia que tuvo el encuentro como intercambio que permitió conocer de primera mano qué ocurría en los ámbitos artísticos



Josefina Miralles, *Duna*, 1973.

más punteros y que sirvió de motivación a los jóvenes artistas españoles que asistieron. Recuerda que aunque no se tratara de una cita política, “en aquellos años, salvo excepciones, toda manifestación cultural tenía un componente de libertad, cuando no de resistencia, que llegaba a ser “subversivo” si además impli-

caba una apertura al exterior y era protagonizado por jóvenes.”<sup>24</sup>

Parreño, ha investigado sobre *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*, ofreciendo un análisis exhaustivo del panorama en nuestro país durante esas décadas y principios de los noventa. Apunta que para entender la evolución del arte y la sociedad española hay que tener en cuenta algunos eventos como la participación de España en la Bienal de Venecia de 1976. “Spagna. Avanguardia artistica e realtà sociale, 1936-1976” levantó polémica por constituir una propuesta alternativa a la oficial, determinada por una posición teórica clara: las relaciones entre la realidad social y la vanguardia artística en un período concreto. “Al aceptarla, —comenta— la Dirección de la Bienal ponía fin a sus vacilaciones respecto de contar o no con una representación española, en un momento —mediados de 1974— en el que el franquismo suscitaba una fuerte reacción internacional.”

Asimismo, no olvida señalar la existencia de quienes por aquel entonces separaban sus trayectorias artísticas del arte conceptual y de la pintura “politizada”. Entre ellos nombra a Luis Gordillo, Carlos Alcolea, Carlos Franco, Chema Cobo, e incluso Guillermo Pérez Villalta, Herminio Molero y Juan Antonio Aguirre, menos conocidos que el Grup de Treball o el pop de Equipo Crónica y el realismo social de Canogar o Genovés.<sup>25</sup> Aquella situación política otorgaba pequeñas dosis de libertad democrática, pero el miedo a la involución persistía:

“Antes del final de la década, en la efervescencia popular que marcó la transición a la democracia, se produjo una breve conjunción de práctica artística y política: carteles, murales, canciones, que evocaban lo que se reveló un espejismo: la construcción de una sociedad solidaria y creativa. La realidad es que España se “modernizó” a lo largo de la década de los ochenta en el sentido de convertirse en una sociedad de consumo completamente homologable al resto de las europeas. En un espacio de tiempo muy corto la cultura antifranquista, una vez desaparecido el Régimen, se esfumó también sin haber reciclado su lenguaje ni el objeto de sus críticas.” (...)



“Con el gobierno socialista constituido en 1982 se pusieron en marcha diversos proyectos institucionales para satisfacer la demanda de información de lo que pasaba —y había pasado— fuera de España en el terreno artístico. El propio Ministerio de Cultura, y algunas Fundaciones, como la Juan March o La Caixa, en Madrid, ofrecieron exposiciones que “normalizaban” la cultura española, largamente aislada.”<sup>26</sup>

### 3.1.1. ARTISTAS TRABAJANDO CON LA NATURALEZA EN ESPAÑA, AÑOS SETENTA Y OCHENTA

Antes de llegar a las obras más recientes comentadas en esta investigación y desde una perspectiva histórica, creo obligado señalar la importancia que tienen algunas obras de artistas españoles que se acercaron de distintas formas a los materiales naturales y al paisaje. Podríamos hablar de tres generaciones de artistas que se suceden cronológicamente. En primer lugar, siguiendo este esquema básico, podría decirse que Oteiza y Chillida pertenecerían a una primera generación de artistas que realizan obras escultóricas para emplazamientos exteriores, en algunos casos dialogando con el entorno —recordemos por ejemplo los mencionados *Peines del viento* de Chillida—. Hemos nombrado algunas obras de los artistas conceptuales españoles Àngels Ribé, Josefina Miralles y Francesc Abad, que conectaban con ciertas actitudes de los artistas del *Land Art*, y, que de alguna manera pertenecerían al siguiente grupo. No obstante, comentaremos la obra de artistas como los austriacos afincados en España, Adolfo Schlosser y Eva Lootz, quienes dan lugar a una segunda generación a la que podríamos incorporar los nombres de Nacho Criado y con cierta distancia de Perejaume, Miguel Ángel Blanco y Manuel Sáiz. Y, finalmente, una tercera generación constituida por jóvenes artistas que llevan algún tiempo realizando un trabajo que consideramos “emergente” y que casi siempre se ha dado a conocer a través de convocatorias de arte en el paisaje (o de arte y naturaleza); ya que sólo artistas de trayectoria reconocida serán invitados a intervenir en los centros de arte y parques de esculturas más importantes. Quedarán sin

nombrar muchos buenos ejemplos de las tres generaciones y, sobre todo, de las dos primeras, pues nuestra labor quedará centrada en los artistas más recientes.

Analizaremos a continuación algunas de estas obras y las actitudes mantenidas por los artistas. En principio las obras generadas por éstos no derivaron de su preocupación por el deterioro de la naturaleza, más bien estaban interesados en analizar las relaciones que mantenemos con ella, o las formas posibles de representarla. Para Victoria Combalá el arte conceptual español fue excesivamente mimético respecto al arte conceptual extranjero, al que siguió fielmente con uno o dos años de retraso.<sup>27</sup> J. Parreño opina que algo parecido ocurre respecto al arte en la naturaleza, al menos inicialmente.

#### 3.1.1.1. Materiales naturales por sí mismos. Adolf Schlosser

La gran diferencia señalada por Victoria Combalá entre el arte de Adolf Schlosser (Leitersdorf, 1939 – Madrid, 2004)<sup>28</sup>, de origen austriaco, y el de otros artistas de los años sesenta es su ligazón a la simbología. Ello le aleja del arte povera, interesado en mostrar la naturaleza tal cual o bien sus fenómenos procesuales. Schlosser fue un artista más tradicional, y quizá por este motivo su lenguaje propio debe menos a las influencias. Su trabajo es de “una extraña e intensa intimidad” y el tratamiento que aplica a los materiales “lírico y nunca grandilocuente”, —como lo ha definido J. M. Parreño<sup>29</sup>— “algo que recuerda a la estética taoísta [se refleja] en este tratamiento, que no intenta copiar la naturaleza sino participar de su impulso y su ley.” Los materiales más frecuentemente empleados por Schlosser son el adobe, las piedras y el bambú. Las combinaciones de estos materiales, la presentación final de los mismos en formas nuevas, evidencian la naturaleza de estas materias y sus propiedades. El artista realizaba largas caminatas por el monte, no a la manera de Fulton o Long, sino más bien para inspirarse en formas puras de la naturaleza (la elipse, la espiral, la hoja, el arco) y para recoger materiales na-

turales (ramas secas, semillas, raíces...) que más tarde emplearía para crear sus obras.

*La Rosa de los Vientos* (1988) auna el motivo del árbol y el del reflejo, que a su vez nos remite a la contemplación directa unida a la observación de una representación. Ésta es una de las pocas piezas de Schlosser al aire libre. Se desarrolla en un estanque de fondo negro en torno al que se disponen cuatro árboles en los cuatro puntos cardinales, dos en su posición normal y dos invertidos, que se reflejan en el agua. Esta presentación invertida del árbol fue empleada por Smithsonian en su *First Upside-Down Tree* (1969) y también por César Manrique en *Raíces en el cielo* (h. 1971). En la obra de Smithsonian vemos ese constante interés por el espejo, esa superficie capaz de reflejar e invertir, e incluso por cambiar el punto de vista del observador. Pero tanto en esta obra de Manrique como en la de Smithsonian los árboles se presentan invertidos introduciéndose en la tierra. Lo que Schlosser consigue con su obra es ofrecer la imposibilidad de contemplar por entero un árbol real, ya que cada uno de los que vemos está compuesto por una parte real y otra reflejada.

### 3.1.1.2. Los comportamientos de los materiales. Procesos. Eva Lootz

En otra línea de trabajo encontramos a la artista de origen austríaco Eva Lootz (Viena, 1940). Algunas de sus propuestas han tenido lugar en exteriores, aunque suele realizar instalaciones —que se exhiben en sala— a través de las que reflexiona sobre la intervención humana en la naturaleza. “La obra de Lootz —advierde J. M. Parreño— ni simboliza ni idealiza la naturaleza: es una exploración de los materiales y nuestra forma de experimentarlos. Y en ella trata de descodificar nuestra forma habitual de aprehensión, con lo que conlleva de desublimar y replantear la consideración que nos merecen.”<sup>30</sup> Efectivamente, el espectador queda confundido ante sus obras. Los materiales con los que juega presentan comportamientos que despistan o —como leemos en Valeriano Bozal— que descentran

la sensibilidad, intención que constituye una continuidad indudable con las propuestas del conceptual de principios de los años setenta: “La experiencia del mundo como experiencia no alienada, como experiencia original del propio cuerpo, del espacio, de los materiales, de la consistencia y textura de los objetos, como experiencia de la acción del tiempo en la producción de la objetualización”<sup>31</sup>.

Entre sus piezas ubicadas en espacios naturales y urbanos, podemos nombrar *Parafina* (1977), en la que la artista creó la apariencia de un paisaje ártico en un estanque, echando cera líquida en el agua (La Navata, Madrid). En 1992, realizó *No m'a dejado*, en los Jardines del Guadalquivir, Expo de Sevilla. Esta obra, realizada completamente en ladrillo, consta de una rampa de suave pendiente por la que el visitante accede, pudiendo descender después por una escalera de pronunciada pendiente. Eva Lootz vuelve a conjugar en esta actuación urbanística de sesgo conceptual el símbolo del infinito y el número ocho.

Sus llamadas “Primeras piezas”, realizadas entre 1973 y 1976, son de gran importancia dentro de la escultura española y entre ellas podríamos citar una espalda hecha de plumas y alquil (1975) y un brazo y mano hechos de lana y alquil. En 1984 realizó enormes lenguas con lacre y fieltro, las cuales —opina Victoria Combalá—, a pesar de evocar a Beuys, van más allá al estar dramáticamente resquebrajadas.

Dice sobre su trabajo Enrique Juncosa: “En la obra escultórica de Eva Lootz son frecuentes la figura del puente, los ríos, el nudo o la estrella polar, rasgos que evocan el camino y hablan de la *experiencia del tiempo* que ahí se concreta, estando también relacionadas con el proceso del pensamiento y la lectura: ‘su pasión por las rutas y el calzado, por los circuitos y las encrucijadas, por las corrientes de lava y las corrientes marinas, por el camino y el caminar, son una misma: la pasión de leer, la pasión de pensar’<sup>32</sup>. Esa interrogación plástica era también una forma de orientarse, una cartografía que conducía, casi a la manera de Smithsonian,

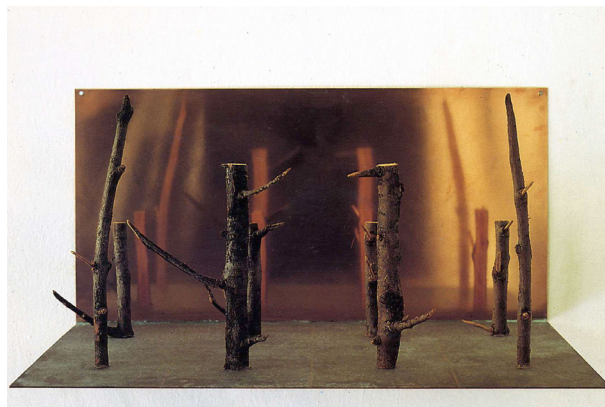
hacia las minas, los depósitos naturales y energéticos, para encontrar su estado de abandono. Esta creadora ha sido capaz de crear una *constelación* extremadamente singular de imágenes en las que el camino, la caída, el nudo o la imagen de la mano establecen una oscilación entre lo concreto y la más hermética de las abstracciones. Por otro lado mantiene, desde los años setenta, un interés por unos materiales concretos: ‘el agua, la arena, la cera, el mercurio, el fuego...’, interés cuya importancia debemos resaltar puesto que su trabajo se basa en la relación entre estos materiales y el lenguaje”<sup>33</sup>. Con esta diversidad de materiales extraídos de la naturaleza, como el mercurio, el carbón, la arena, la parafina y la madera, construye un discurso en torno a la memoria, al tiempo y a los problemas esenciales del hombre. “Lo que me interesa es la consistencia de los materiales, su fisicalidad, eso que les es sustraído tanto por la palabra como por la ciencia”<sup>34</sup> –confiesa Lootz.

En su texto del Apéndice habla de su experiencia como artista y de los motores que la llevan a realizar sus obras, entre otros, del interés de Lootz por las minas y el lenguaje, que habla en cierta manera de una conexión con Smithson, quien también estuvo especialmente interesado en los lugares explotados por la industria o en la sedimentación del lenguaje (*The Writings*), y sin lugar a dudas, referente para muchos artistas contemporáneos.

### 3.1.1.3. La obra manipulada. Mitsuo Miura

Tanto Schlosser como Mitsuo Miura (Iwate, Japón, 1946) han trabajado con materiales naturales por sí mismos. Éste podría ser el denominador común de sus obras. Además, habitualmente, sus piezas no necesitan mostrarse en el paisaje, sino que más bien consisten en introducir la “naturaleza” (elementos naturales) en espacios expositivos cerrados (galerías, museos).

Mitsuo Miura, artista japonés –residente en España



Adolf Schlosser, *Rosa de los vientos*, 1988 (maqueta).

desde los años sesenta– trabaja con materiales naturales y formas primarias. Sus obras se caracterizan por abordar la idea de contenedor en estructuras muy simples, geométricas u orgánicas. “El material de sus piezas –ha escrito Victoria Combalá– es capaz de irradiar belleza por sí mismo, sin necesidad de esconderlo o maquillarlo.”<sup>35</sup> Pero lo que nos interesa del comentario es la parte en la que la crítica de arte comenta la relación entre las piezas y la naturaleza:

“A veces se trata de recipientes de madera rectangulares, que eran apoyados en los árboles, confrontando así el arte a la naturaleza (*Trabajo nº3*, 1979) y, a veces, en otras obras imita el



Obras de alumnos del taller de Miura en la playa de Xagó (Oviedo), 2003.

casarón de una barca o el de un fruto vaciado. La ausencia de pintura o de cualquier otro elemento que no sea la madera le confiere una pureza cercana a la de la propia naturaleza o a la de cierta artesanía de su país de origen.”<sup>36</sup>

Combalía destaca de las piezas no sólo las cualidades intrínsecas de los materiales despojados de cualquier recubrimiento o añadido que les hiciera perder esa pureza, sino su similitud con formas naturales o, más interesante aún, la idea de confrontación de las obras con la naturaleza, dispuesta entre los árboles, tratando de entablar algún tipo de relación. Sin embargo, el propio artista asegura que la idea de colocar sus obras entre los árboles para fotografiarlas no fue en absoluto suya, sino que se trató más bien de una cuestión que escapó a su control y que, como podemos comprobar, produjo un discurso que no le correspondía.<sup>37</sup>

Esta no es la única vez que la obra de Miura se relaciona con tendencias artísticas vinculadas a la naturaleza. En otra ocasión, se trató de unas series fotográficas que el artista llevaba años desarrollando. Las imágenes correspondían a lugares de descanso en los que pasaba sus vacaciones. Así, en algunas fotografías registra por ejemplo la manera en que las olas deshacen una pequeña construcción de arena en la orilla de la playa—esta serie fue expuesta en la Fundación Marcelino Botín, en Santander, junio-julio 1996. Pero el artista, una vez más, no considera estas obras suyas como *Land Art*, ni siquiera como intervención intencionada en el paisaje, sino que las considera obras en las que, a modo de “diario”, registra sucesos, hechos, cambios y por tanto tienen un significado distinto al que se les ha atribuido al pretender relacionarlas con la naturaleza.

De la misma manera, en el Centro de Arte Dasto (Oviedo), varios alumnos realizaron un taller con Miura a finales de junio de 2003 que dio como fruto un conjunto de Acciones en la playa de Xagó. El título del taller “Actuaciones para un territorio herido” no fue elegido por el artista.<sup>38</sup> Mitsuo Miura aclara que las imágenes de ese taller y esas otras realizadas

en entornos naturales durante sus periodos vacacionales, fueron formando parte de un proyecto mayor que finalmente se ha expuesto, pero, que no pueden considerarse obras que cuestionen aspectos de la naturaleza o el paisaje, ni que interactúen con el mismo. Se ha estimado necesario aclarar esta cuestión dentro de este apartado por cuanto la obra de Miura, a pesar de la utilización de materiales naturales durante una época, no trata aspectos que sí vemos en la obra de Schlosser. Estos hechos nos sirven para hacer visible el problema generado por la obra como ilustración de un discurso no ya del propio artista sino del crítico de arte o historiador. Y aunque hasta cierto punto las obras provocan lecturas a varios niveles —y estos discursos son en ese sentido tan legítimos como los que son más afines al significado de las obras— los textos que se escriben sobre ellas deben ser leídos con cierta precaución para no generar sentidos que escapen totalmente a las intenciones del artista.

### 3.1.1.4. Experimentar con el cuerpo. Nacho Criado

Nacho Criado (Mengíbar, Jaén, 1943) es un artista conceptual<sup>39</sup> que ha transitado por diferentes poéticas. Aunque hoy en día no realiza prácticas que le relacionen con el *Land Art*, su trabajo de principios de los setenta conectaba en cierto sentido con esta tendencia. Unos años antes empezó a trabajar con estructuras muy “pobres” en hierro y madera en 1967 interesándose sobre todo en el tiempo y en los procesos —cuestiones que interesaban a algunos artistas del *Land Art*. Estos procesos, en ocasiones, pertenecían a agentes externos que seguían trabajando en su obra, como ocurrió en sus piezas con madera apolillada —para él las polillas serían unos “segundos escultores”—, o en las revistas de arte comidas parcialmente por termitas, *Indigestión* (1973-1976). En esta década también realizó instalaciones y performances<sup>40</sup> que podían llegar a asociarse al *Body Art*<sup>41</sup>. Su acción *Recorrido blando* (1973) y la acción del pantano de Joseph Beuys tienen un parecido formal muy acusa-



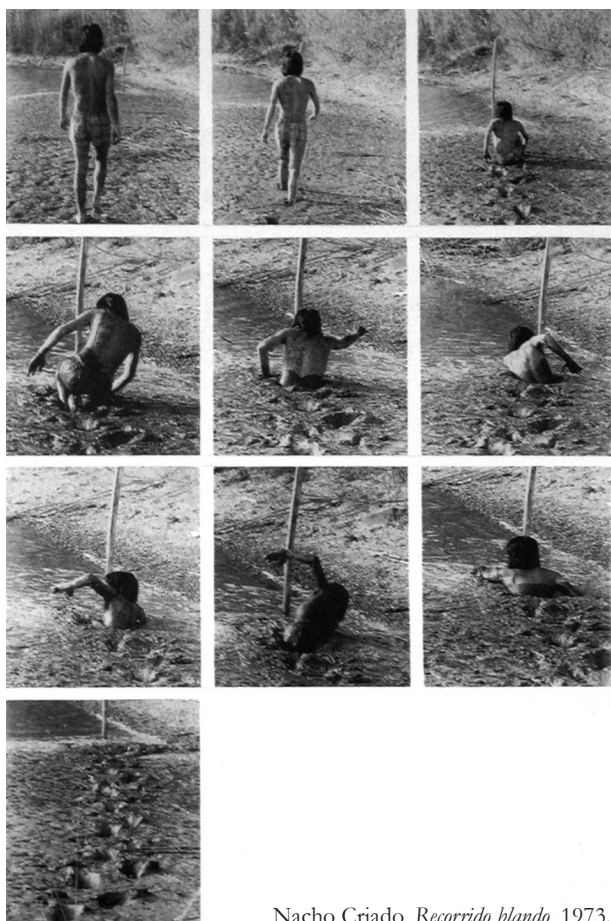
do, aunque conceptualmente no tenían nada que ver. Criado, por su parte, no mantenía ningún tipo de postura ecologista, sino que más bien experimentaba con su cuerpo y con el lugar donde había crecido: “En las fotos que documentan *Recorrido blando*, una acción realizada por Nacho Criado en Mengíbar en 1973, se ve, de espaldas, el cuerpo desnudo de un hombre solo, el propio artista, que, según camina, se va hundiendo en la tierra fangosa, hasta que quedan únicamente sus huellas sobre la ausencia. La imagen del artista que camina hasta desaparecer fundido en su obra puede perfectamente servir como clave de interpretación de todo el itinerario creativo de Nacho Criado.”<sup>42</sup> Mientras que, en *Bog Action* (1971), Beuys (Krefeld, 1921 – Düsseldorf, 1986), completamente vestido, entra caminando en un pantano en Zuider Zee (Países Ba-

jos) hasta que sólo se ve su conocido sombrero. Con esta acción quería dramatizar su preocupación por la destrucción de los ecosistemas de las tierras húmedas del país a medida que los mares poco profundos eran drenados para producir nuevas tierras. Sumergiéndose en este pantano Beuys afirmaba una concepción de naturaleza como sistema vivo del que formamos parte y que modificamos, para bien o para mal, con nuestras acciones.

Entre esas experiencias con el “tiempo” como problema de partida se encuentran sus primeras acciones *Rastreos y Recorridos*, realizadas en Cuenca en los años setenta. Los dos primeros *Rastreos* fueron *Escalera* (1971) y *Vértigo* (1971). El primero consiste en una escalera entre dos rocas, perfectamente tallada y situada en una ladera de las hoces. Lo que se aprecia es una escalera que no lleva a ninguna parte, en la que el estupor es la reacción común, llevando a la mirada hasta cierta “simbólica monumental, algo de *ready-made* arqueológico. Monumento inútil, acceso vedado a una mastaba, zigurat sepultado bajo tierra o pirámide maya representada que fielmente transcribe lo que ve aunque no lo crean los ojos”<sup>43</sup>. El segundo es un pasillo de unos cincuenta centímetros de anchura que se extiende a lo largo de una pared de roca y cuya altura aproximada desde el suelo es de veinte metros. La sensación de peligro es real puesto que a la vez que el pasillo se estrecha hasta cerrarse, la pared del precipicio se curva inclinándose hacia el vacío. Dice Criado sobre esa etapa:

“Ya había traspuesto algunos de los conceptos que intervenían en dichos proyectos al campo de la percepción real. Como forma de relajación comencé unos paseos por las hoces, grandes depresiones que envuelven a Cuenca, y en las que advertí no sólo la ambigüedad de la escala, sino además la posible acotación y localización de espacios naturales con un acusado interés escenográfico.”<sup>44</sup>

Interés que mostrará también hacia las canteras abandonadas, de las que habla como “espacios donde se habita el vacío”, “gran cicatriz ya hecha, ya perfectamente cerrada, donde lo que queda es la misión



Nacho Criado, *Recorrido blando*, 1973.



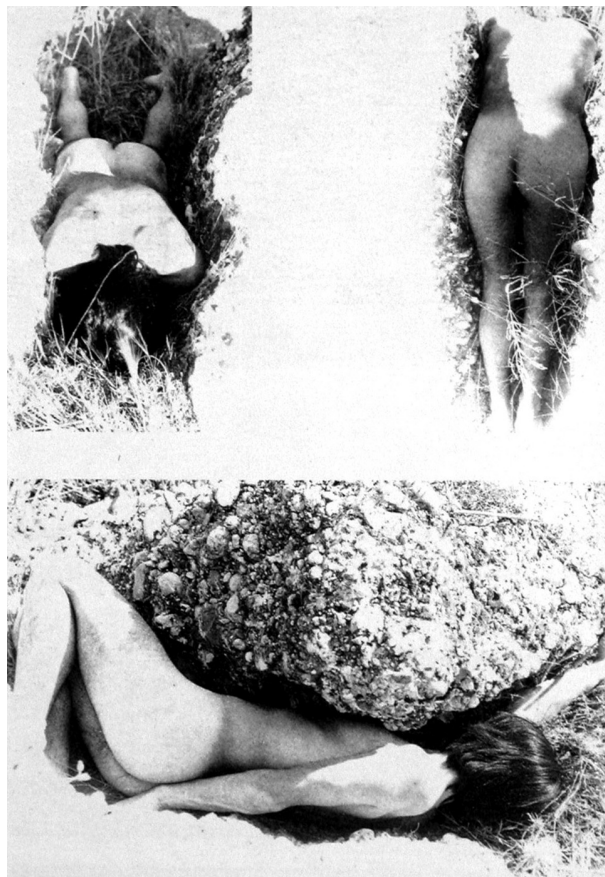
de escuchar el silencio, habitar el vacío y reconocer la herida, no tanto con un estupor simplemente, sino con una forma de relación con esta soledad, con estos elementos residuales de su entorno.”<sup>45</sup>

Criado se diferenciaba a sí mismo de los artistas de *Land Art*. Para él sus primeros trabajos relacionados con la naturaleza se enmarcaban en un contexto muy concreto: el río Guadalquivir en Mengíbar, el pueblo en el que nació. Allí trabajó con los materiales y características del lugar, para encontrar una identidad en el territorio del que provenía. En sus trabajos anteriores en Cuenca, *Rastros y Recorridos*<sup>46</sup>, el artista planteaba hacer un reconocimiento del terreno que le ayudara a encontrar sugerencias para elaborar un nuevo sistema de trabajo que califica “casi de fichero”, “de documentación” y “de una posterior reflexión”. Nacho Criado consideraba importante explicar estos términos para que no se confundieran sus trabajos con los de los *artistas de la tierra*, pues no le resultaban similares, ni en dimensiones, ni en intenciones.

Sus obras de los ochenta eran relacionadas con el povera y el minimalismo por su utilización de materiales industriales o pobres. En los noventa, Criado halló su madurez conceptual en una serie de obras en torno a la ausencia o a la imposibilidad (escuadras que no sostienen ningún objeto, cristales dispuestos en esquinas,...) pero lejanas ya de cualquier conexión con el *Land Art*, salvo el constante interés por la experiencia del tiempo. Según Castro Flórez, “la sensación de tiempo que persigue es una especie de dejarse en el vacío, (...) marcando el espacio de la ruina como un proceso mental. (...) El concepto de ruina de Criado destaca el deterioro o desmaterialización a través del tiempo, es algo que *sigue sucediendo*.”<sup>47</sup>

Criado ya conocía algunos trabajos, tanto de artistas americanos como europeos, sin embargo no estaba interesado únicamente por la escala física sino además por las sensaciones internas ante la obra:

“Cuenca mantenía una naturaleza propicia para esta idea.



Nacho Criado, *Ajustes*, 1973.

El primer proyecto que hice estaba relacionado con la idea de vértigo, luego trabajé con espacios de contemplación... Era más [que tratar cuestiones perceptivas]; estar en él y ante el paisaje para provocar un cierto estado de ansiedad..., interiorizar la experiencia y evitar el desplazamiento hacia la vertiente puramente física. En el Land Art americano, siempre se ha cargado la valoración en razón de la macroescala, pero Heizer, De María, Smithson..., y por supuesto, Long o Hamish Fulton en Europa, conceden e incluyen en sus obras esos valores de interiorización de la naturaleza..., yo pensaba en trabajos para un territorio utópico de escala adimensional. De todas formas, aquel momento sólo fue, al menos para mí, de proyectos y propuestas; una experiencia vivida, pero no transmitida.”<sup>48</sup>

Hablando de su obra, *Simulacro* (Volcán, 1973), Criado afirma “parecería una ‘boutade’ sobre la macroescala americana, sin embargo era una propuesta que evi-

denciaba las condiciones de trabajo aquí..., era una maquetita (60 cm. de altura) fotografiada cuidadosamente, una especie de escenografía trucada de la naturaleza.”<sup>49</sup> La obra consistía en la construcción de un pequeño volcán, nada que ver con el proyecto *Roden Crater* (aún inconcluso, por cierto) del americano James Turrell.

Otra de las obras de esta época, *Túnel* (1972), al que pertenecen dos recorridos subterráneos, está localizada a tres kilómetros de Mengíbar; en ese momento estaba en desuso, pero antiguamente servía para el paso de aguas de una ladera a otra, por encima de la cual discurría una línea ferroviaria, también se utilizaba para el tránsito de arrieros con sus reatas. La propuesta consistía en reavivar sus antiguas funciones mediante una acción, en la que procedió a la medición de ese elemento constructivo y a la grabación en una de resonancias y voces. Las fotografías tomaban en cuenta dos puntos de vista, uno de ellos indirecto, esto es, exterior de la acción, mientras que en el otro se mostraban las sensaciones, la visión del sujeto, a lo largo del recorrido.

Resulta imprescindible conocer las motivaciones que le llevan a trabajar en la naturaleza para comprender sus piezas. Criado expone algunos de sus pensamientos sobre sus intervenciones, posicionándose respecto a los artistas pioneros del *Land Art*, en un texto que se incluye en el Apéndice, junto a otros textos de artistas.

### 3.1.1.5. Leer en los materiales que conforman la naturaleza. Miguel Ángel Blanco

Otro artista español más joven, Miguel Ángel Blanco (Madrid, 1958), recorre el territorio de forma similar a como lo hizo Schlosser. Ambos han caminado —en ocasiones juntos— durante horas por entornos naturales en busca de materiales que sean recolectados para realizar sus obras. Miguel Ángel Blanco lleva años desarrollando su obra *Biblioteca del Bosque*.<sup>50</sup> Esta obra

inacabada está compuesta en la actualidad por más de 900 libros-caja que contienen elementos naturales —materias orgánicas (ramas secas, semillas, raíces, hojas...) e inorgánicas (piedras, arena, tierra)—, dibujos y otros materiales (cera, grafito, parafina, etc.) Para este artista, “la simple acción de caminar a lo largo de los senderos del bosque desarrolla una mirada para lo esencial, acrecienta la receptividad y afina los sentidos”<sup>51</sup>, cualidades también destacadas por los artistas británicos Richard Long y Hamish Fulton, para los cuales “andar” forma parte de su proceso de trabajo, llegando a considerarlo “obra”.

Estos libros, ejemplares únicos, son ediciones realmente especiales. En ellos se recogen y guardan restos vegetales y/o minerales que aportan datos sobre el



*Staropolskie-Barondillo*, 9-10-2004.



*Picón de encinas*, 26-5-2004.



*Basajaun*, 10-9-2005.

Algunos ejemplares de la *Biblioteca del Bosque* de Miguel Ángel Blanco.

lugar a modo de pequeños “non-sites”, en ocasiones acompañados de dibujos, estampaciones que funcionan como lo hace un mapa —aportando más información sobre el territorio del que se recoge las muestras—. Contemplar uno de estos libros abiertos es ver en cierta manera el paisaje por el que Blanco ha caminado realizando su minuciosa tarea de botánico, de geólogo, es leer la descripción del lugar que escribe el artista.

Pero no nos detendremos por más tiempo a analizar la obra de artistas que se valen de materiales de origen natural para realizar sus trabajos, por no intervenir directamente en el entorno, en el paisaje, que es el objeto principal de estudio de esta investigación. A pesar de ello, se considera relevante mencionar a estos artistas y exponer sus métodos de trabajo, así como las cuestiones planteadas en sus obras, para diferenciarlos de esos otros artistas que intervienen directamente en el territorio y para conocer los antecedentes de estas últimas generaciones que presentaremos en el capítulo 4. “Intervenciones artísticas en espacios naturales en la actualidad en España”.

### 3.1.1.6. Lo que germina, lo que crece, lo que muere. Manuel Sáiz

Perteneciente a una generación algo más joven, Manuel Sáiz (Logroño, 1961) tuvo otro tipo de contacto con lo natural sobre el que planteó sus propias cuestiones durante una época de su trayectoria artística. En su obra reflexiona sobre la naturaleza y su relación con el hombre, sin pasar por alto la “naturalidad” de lo humano y a la vez el ejercicio de dominio del hombre sobre la naturaleza. Una naturaleza que debe ser destruida para que la humanidad progrese:

“La base de todo el problema de la sociedad contemporánea es que no hemos asumido esta realidad, no tenemos claridad frente a este problema: que para vivir tenemos que matar”. (...) “Creo además que sólo somos humanos en la medida que dejamos de ser animales y ocultamos el deseo, que es la parte animal. Lo que se entiende por progreso del hombre es la desaparición del deseo”<sup>52</sup>.

J. M. Parreño señala que “esta idea de destrucción —de autodestrucción— ha venido impregnando de una u otra forma toda la obra de Sáiz. Su conciencia de que nada es duradero le llevó desde el comienzo a realizar piezas que contenían en sí mismas un emblema del fin, que el artista entendió como una forma de construir con coherencia la idea de totalidad.” Tal y como dice Sáiz:

“Hacer obras de arte es destruir desesperadamente el mundo para evitar su instrumentalización, es sublimar los objetos sacándolos de su dimensión habitual cotidiana, es penetrar en la vida de las cosas, en las sombras profundas de la existencia”<sup>53</sup>.

Sáiz conjugó problemas de interpretación y de sentido, como la relación entre el referente y lo referido, entre lo que envuelve y lo envuelto, entre el espacio, el tiempo o el sentido trascendente y sus manifestaciones concretas. Los ecos son múltiples: desde actitudes que, como el *Land Art*, se han cuestionado la relación obra-contexto, jugando con la posibilidad de expandir sus marcos de interpretación hasta momentos como el romanticismo centroeuropeo. Para Celia Montolio, Sáiz renuncia a un protagonismo discursivo único para provocar, en su lugar, confrontaciones plásticas entre naturaleza y cultura, tiempo abstracto y tiempo medido, procesos vitales desde el nacimiento hasta la muerte o, en suma todo el conjunto de evocaciones existenciales —a veces más lúdicas y otras más trascendentes— que surgen cuando crear es pensar sobre el fundamento de lo creado. Una obra de 1987, *Lo esencial en el arte es patrimonio de la naturaleza*, es muy significativa respecto a los intereses de Sáiz en la segunda mitad de los ochenta y de la relación que establece con la naturaleza. Hierro, tierra o barro, semillas y césped son los materiales de este trabajo que contraponen evidentes resonancias industriales, artificiales, con lo natural, insinuando a la vez los posibles lugares de ambos en la contemporaneidad. ¿Qué naturaleza es la que pide una revisión, quizás un rescate?<sup>54</sup>

Sáiz emplea durante una época materiales naturales



que le ayudan a crear piezas de carácter efímero. Los materiales protagonizan y dan sentido a la obra como proceso continuo. “Lo vegetal como elemento, imagen y metáfora, pero sólo porque es allí donde puede hacer más patente el misterio germinativo de la naturaleza, que engloba todo”<sup>55</sup> – dice Calvo Serraller. Manuel Sáiz realiza obras con césped, tierra, semillas, hierro, etc., que se exhiben en interiores. En este sentido, Sáiz es otro de los artistas que trae lo natural dentro de los espacios expositivos, pero como estrategia de denuncia: “Era una época militante y quería que mi trabajo frenara lo horrible que estaba sucediendo en el mundo. Cada vez que hacía una exposición moría todo lo que había plantado... Eso era un agobio, y lo que quería expresar era la angustia”<sup>56</sup>

Aunque no demasiadas, también realizó intervenciones en exteriores como *Holocausto* (1990) y *El mundo profanado (metodología de la creación)*, en 1991. La primera tenía más bien un carácter de acción, en el que cuatro cruces colocadas formando un cuadrado, ligeramente inclinadas, eran quemadas. Esta pieza está conectada a los doce dibujos de *Hecatombe*. La segunda consistía en la disposición en círculo de doce cipreses sempervirens, también inclinados hacia el mismo sentido, en un patio (claustro). En el centro de los árboles cuatro hachas que se clavan entre sí. Manuel Sáiz intenta el despojamiento exterior como fórmula para intensificar cuestiones interiores, eliminar lo accesorio para vivir a plenitud la idea, abandonar la forma por el concepto, la condición estable por la emoción del proceso –según escribe Miguel Fernández–Cid<sup>57</sup>, quien también nos llama la atención sobre el proceso de aislamiento, de convocatoria al silencio y la soledad intensa, de guiño a la memoria y pulso a la naturaleza, cuando Sáiz traslada su estudio al pequeño pueblo de Villoslada de Cameros (La Rioja).

Unos años antes, en *Axis mundi* (1987), Sáiz realiza una ascensión al monte San Lorenzo en nueve círculos progresivos. Esta obra recuerda a algunas de las obras-caminata de Richard Long, como por ejemplo

*Dartmoor Riverbeds* (1978), en la que el artista británico recorre durante cuatro días el lecho del río dentro de un círculo que delimita previamente en un mapa. La obra de Sáiz está compuesta por el recorrido en sí –que tiene la forma prevista por el artista, nueve círculos– por las anotaciones que toma durante el



Manuel Sáiz, *Holocausto*, 1990. Proceso de realización (arriba). *El mundo profanado (metodología de la creación)*, 1991 (abajo).

mismo, una serie de dibujos y una pieza escultórica hecha con hierro y piedras de sal.

En el Apéndice puede leerse un texto del artista en el que reflexiona sobre su trabajo en la época en que se le relacionó con el arte povera e incluso con Joseph Beuys<sup>58</sup>. La trayectoria de Sáiz ha derivado hacia otros intereses desde hace algunos años a la actualidad. Cada vez más, en su línea de trabajo se unen naturaleza y técnica. Ejemplo de ello es *Biological Chip* (1992), un “chip” con el perfil de un laberinto medieval que ha sido trazado con brotes de césped. O, *Metástasis* (1992), maquetas de urbanización que siguen pautas orgánicas, aunque “se trata de un crecimiento patológico” –según nos advierte J. M. Parreño<sup>59</sup>.

### 3.1.2. EL PAISAJE COMO REPRESENTACIÓN Y COMO ESCENARIO. PEREJAUME

Perejaume (Sant Pol de Mar, 1957) –uno de los artistas que más ha sido vinculado por la crítica con el movimiento *Land Art*– formula interrogantes a través de su obra sobre la relación entre las ilusiones tanto teatrales como pictóricas y el paisaje. Consigue así extender el intercambio de signos hasta el paisaje, haciéndonos dudar y a la vez intensificando la percepción que tenemos de la realidad misma, dónde se sitúan las fronteras entre lo real y lo imaginario, cuál es el original y cuál la copia.

Empezaremos por analizar una de sus obras más emblemáticas: *Postaler* (1984), sobre la que no podemos afirmar que sea una obra de *Land Art*, pero en la que observamos cierta similitud con la obra *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*<sup>60</sup> (1969) de Smithson (*9 Mirror Displacements*), en la que el artista norteamericano realizó desplazamientos de espejos en distintos parajes. En su obra filmográfica sobre *Spiral Jetty* (1971), Smithson nos presenta un viaje al microcosmos y al macrocosmos, invierte el lugar desde el que se toma la imagen impidiendo así que nos agarremos a un punto fijo desde el que observar. Se vale incluso de la super-

ficie del Lago Salado de Utah como enorme espejo que le facilita esta difícil maniobra.

Cuando Carles Guerra escribe sobre el *Postaler* destaca entre otros puntos la resistencia al archivo presente en esta obra. El *Postaler* o *Guarda postales*, consiste en una estructura que sostiene y exhibe postales como la que podemos encontrar en cualquier bazar. El artista toma la pieza, sale con ella a cuestas y tras cargarla de espejos la sitúa en distintos entornos naturales. El *Postaler*<sup>61</sup> refleja una imagen fragmentada del paisaje circundante, pero sin la pretensión de retenerla más que por un instante. Los espejos son postales del lugar, con la particularidad de cambiar su imagen al desplazar la pieza. El espejo –como expone Martí Peran al referirse a la mencionada obra de Smithson– es otro de los recursos de los que el artista se vale para crear un vocabulario entrópico<sup>62</sup>. El espejo revela un lugar, pero también lo transforma, lo desorganiza y desvirtúa la naturalidad de su representación hasta otorgar la misma contingencia a la realidad y la copia. Vemos este juego de espejos al acercarnos al conjunto de la obra de Perejaume, que nos hace preguntarnos si podemos confiar en esa parte física de la realidad de nuestro entorno o si debemos desconfiar de ella en tanto en cuanto es reconstruida constantemente. Lo que consideramos nuestro entorno natural es una construcción de nuestras ideas, habitamos un decorado que ya no sabemos dónde empieza; representaciones y realidad intercambian sus puestos (debilidad de las imágenes por la desmesurada producción de éstas).

Si desde otro lado analizamos cómo funciona una postal comprobamos que al verlas se activan como miradores en los que se proyectan “los panoramas normalizados del paisaje turístico: son resúmenes del lugar o, en otras palabras, artefactos icónicos que condensan –aplicando la estrategia de la reducción–, lo interesante, lo significativo, lo que identifica, caracteriza y distingue un sitio de otros.”<sup>63</sup> Entonces, si una postal es la síntesis, un fragmento del lugar que nos muestra, entonces, el expositor de postales podría considerarse “una enciclopedia ilustrada y abreviada del mismo, un





Perejaume, *Postaler*, 1984.



Robert Smithson, *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, 1969.

manual de ruta que se consulta en el mostrador del hotel o en la tienda de *souvenirs* más cercana.”<sup>64</sup>

El *Postaler*, no obstante, resulta algo contradictorio al exhibirse en las salas de un museo, ya que no opera como el expositor común de postales. Por ello, entre otras razones, podríamos pensar que o bien se desactiva al no encontrar paisaje que reproducir —recordemos que los espejos ocupan el lugar de las postales turísticas—, o bien nos plantea el interior del museo como paisaje, o bien aceptamos el cambio de motivo que reproduce, por ejemplo, los visitantes de un museo y las salas expositivas. Se pierde entonces la referencia al paisaje y más bien se ofrece como *souvenir* las imágenes multiplicadas de los propios turistas (los visitantes del museo donde se expone la obra). Estas imágenes recuerdan a las típicas fotos que hacen al visitante de un sitio turístico para vendérselas a la salida, la mejor prueba para demostrar que estuvo allí.

En cualquier caso, el *Postaler* es una pieza que experimenta cambios de ubicación constantes. Para abordarla, debe tenerse en cuenta una de las ideas recurrentes del trabajo de este artista catalán, “la idea de la pintura y de la naturaleza en sí como espectáculo, y del espectador como participante en un complejo diálogo entre ilusión y representación”<sup>65</sup>. Su obra *Pintura i representació*<sup>66</sup> (1991) para el New Museum of Contemporary Art de Nueva York es un clarísimo ejemplo de esta afirmación; Perejaume dispone dos hileras de butacas en el escaparate del museo a la calle Broadway. Los visitantes podían entrar, sentarse y contemplar el espectáculo: la calle y su actividad. Y, a la vez, los transeúntes quedaban fascinados observando a la gente del escaparate.

Otra de sus obras realizada en un ámbito que calificaríamos como natural es *Desescultura*<sup>67</sup> (1991). Realizada en las Canteras de Ereño (Vizcaya) es entendida por él mismo como un proceso de devolución artística a la naturaleza de aquello que le había sido usurpado por el arte: la restitución de una piedra a su antigua oquedad en una cantera. El trozo de roca ha renunciado a convertirse en escultura, porque el natural —como afirma el artista— es ya en sí mismo una escultura. Esta “poética de la restitución” ya la encontramos en su

escrito sobre los “despintores”<sup>68</sup>, personajes que ponen en cuestión algunos de los propios fundamentos de la pintura, en un mundo cubierto por las infinitas representaciones que de él se han hecho. De alguna manera, está hablando de sus propias inquietudes como artista y de las actitudes que él mismo adopta en sus obras. Y así, para hablar de esa sobreabundancia de representaciones, cubre parte del campo con cuadros en *Retablo: fondo del Museu de Pintura de Sant Pol de Mar* (1997). O camina por la Garrotxa con un Miró, o por el Atlas con una obra de Hodler<sup>69</sup>; convirtiendo el mundo en sala de exposiciones, escribiendo con estas obras en el paisaje. “Naturalmente, escribir no es andar, pero es lo que más se le parece” –nos dice. (...) “A los ojos, el relieve se desenlaza, se devana, se alfabetiza, mientras con el paso nos amoldamos al relieve con toda exactitud, como cuando vamos por el sendero de una loma y pensamos en el dibujo de ir andando como única posibilidad de ceñidura”<sup>70</sup>. *Qué estaremos*



Perejaume, *Retablo: fondo del Museu de Pintura de Sant Pol de Mar*, 1997.

*dibujando a través de nuestras formas de vida* (1995) es el título de otra más de sus obras; frase escrita en el lugar reservado para una pintura. También P. Auster, en su novela “La ciudad de cristal”, nos interpela sobre los dibujos que trazamos al andar: “Se preguntaba qué aspecto tendría el mapa trazado por los pasos de su vida y qué palabra compondría”.<sup>71</sup> Artistas como R. Long y H. Fulton hacen sus obras andando. Muchos de los artistas que hacen obras en espacios naturales practican esta “andadura” a modo de reconocimiento del terreno, tratando de entablar una conversación con él mismo que les permita comprenderlo antes de realizar cualquier tipo de intervención. Desplazándose por el paisaje, el artista va descubriendo, reconociendo el lugar. Para ello, el artista debe levantar las infinitas pinceladas con las que está cubierto el mundo, las numerosísimas representaciones de su geografía que están sobre todo en nuestra mente, donde han ido sedimentándose y desde donde ahora actúan para impedirnos con su velo contemplar la realidad.

En la obra de Perejaume hay constantes llamadas a la imaginación, a la capacidad de recrear paisajes proponiendo un simple cambio de escala<sup>72</sup>. Usa esta estrategia en ambos sentidos: empequeñeciendo nuestro entorno o ampliando un detalle del mismo. Perejaume habla de “pesebrismo”<sup>73</sup>. En este punto podríamos establecer una nueva conexión conceptual con Robert Smithson, quien hizo la siguiente observación: “Look closely at a crack in the wall and it might as well be the Gran Canyon.”<sup>74</sup> Al igual que en la obra *Pessebrisme del Quadrat Negre* (1993) de Perejaume, una grieta en la pared le vale a Smithson para recrear el Gran Cañón. En esta ocasión son los cambios de escala los que trazan ideas compartidas entre ambos artistas. Aquí las grietas en la pintura del *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915) de Malevic son ampliadas de escala y trasladadas al suelo de una galería. Esas fisuras que aparecen en negativo donde la pintura falta en el cuadro, permanecen en positivo en el suelo de la sala asemejando dibujos de laberínticos ríos sobre el territorio. También en la obra del artista catalán, *Personaje contemplant l’informalisme* (1985) vemos un pequeño per-





sonaje pintado en una esquina del cuadro, asomado a una valla y delante de él, un extenso lago. El cuadro entero parecería cualquier cosa si no descubriéramos al personaje tras haber efectuado un recorrido visual por la superficie del lienzo. La presencia de este hombre convierte una extensa mancha oscura con algunos surcos dejados por un diluyente, en un perfecto lago, en un abismo, en un paisaje impreciso. Vemos que Perejaume ha prestado atención en varias ocasiones a esas grietas azarosas que surgen en la pintura y las ha llevado a una escala distinta, convirtiéndolas en paisaje.

Al igual que estas obras, en *Hipsometría* (1992) Perejaume presenta unos brochazos de pintura, fotografiados con la luz adecuada, junto a una leyenda que ayuda a interpretar correctamente las alturas de ese “paisaje”. Pero también invierte este proceso y dispone en el paisaje enormes letras o números haciendo referencias a cambios de escala constantes. En *Escala* (1988) nos presenta dos fotografías iguales del mismo paisaje de montaña, salvo en un detalle; en la parte inferior derecha comprobamos que ha dispuesto, en el mismo paisaje, la palabra “escala” junto a unos números, unos segmentos y las letras “km” (abreviatura de kilómetro) y “mm” (abreviatura de milímetro). La percepción de ese paisaje se ve totalmente condicionada por la lectura de la escala, que nos orienta sobre el tamaño al que está representado ese paisaje. Lo significativo es que ha colocado esta indicación en el propio lugar y no únicamente en su representación (las fotografías). En *El motiu* (1994), coloca cuatro chinchetas de acero inoxidable sobre la arena en un lugar de la costa. Lo que se nos presenta es una fotografía tomada desde un punto de vista alto, casi perpendicular al suelo, sin referencias que nos den una idea de la escala. En la imagen vemos sólo la arena, las chinchetas y una piedra que resulta ser una gran roca. La obra fotográfica es presentada en el museo junto a

Perejaume, *Pintura i representació*, 1991, New Museum of Contemporary Art, New York (arriba); Delta del Ebro, 1989, (centro). *Rambla 61*, 1993 (abajo).

las enormes chinchetas (de 120cm de diámetro), con mayor presencia que la minúscula fotografía.

Las lecturas del paisaje que nos presenta el artista se ven condicionadas —no sólo a nivel de escala— cuando Perejaume practica el ejercicio de tomar una fotografía de un paisaje y presentarla cuatro veces. Tres de ellas van firmadas por tres artistas distintos, *Autors* (1990). En este caso, lo que se superpone a la imagen del paisaje en nuestra mente son los lenguajes con los que Courbet, Mondrian y Nolde crean sus representaciones. A éstos velos en nuestros ojos y en nuestra mente nos referíamos en un párrafo anterior, un conocimiento del mundo que nos rodea que va impidiéndonos, por la abundancia de datos, acercarnos a la realidad o, al menos, que media entre ella y nosotros.

Perejaume se vale, como hemos visto, de la pintura, la fotografía, la instalación e incluso del registro videográfico y la puesta en escena, como ocurre cuando invita a una soprano a interpretar “la pintura” con su voz. Ha caminado por la montaña transportando marcos, guardapostales, cuadros de artistas como Hollar o Picabia e incluso butacas de teatro. A través de obras como *Rambla 61* (1993) y *Pintura y representación* (1989, en el Delta del Ebro), Perejaume nos ofrece el paisaje como representación, nos invita a contemplarlo de esa manera al valerse de butacas de teatro tapizadas en terciopelo rojo, trasladadas y colocadas ordenadamente en filas como las de un teatro. Ningún público ha sido convocado, ninguna función va a ser representada y sin embargo, nosotros somos espectadores y nuestro entorno el escenario. Y aquí, nos remitimos a una cita de Perejaume:

“Las cosas se representan a sí mismas”, declara el artista. “Intento poner en evidencia lo evidente. En el siglo XIX, en los paisajes siempre aparecían dos tipos de personajes: los trabajadores y otro tipo de gente, de aspecto más arreglado, que simplemente miraba u, ocasionalmente, señalaba algo con el dedo. Ha ganado. Es lo que hacemos ahora todo el día, mirar y señalar cosas con el dedo. Vivimos en una realidad elaborada, diferente a la del pasado, en la que el principal peligro, la sel-

va, es este lenguaje artificioso que no controlamos”.<sup>75</sup>

Las butacas dispuestas en ambas obras esperan a esos espectadores, a esa audiencia que debe representar su papel: mirar y señalar.



Perejaume, *Escala*, 1988.



Entre los parajes que Perejaume elige para sus intervenciones figuran algunos más agrestes. Así, las canteras de Ereño, fueron el escenario para *Desescultura*. Más tarde su obra *Intemperie*. *Exposició del Garraf* (1993-1999) escoge una cantera en la zona catalana del mismo nombre y donde abundan este tipo de explotaciones industriales. En *Intemperie* numerosos marcos dorados de diferentes proporciones dispuestos en forma de paralelepípedo de 300 x 300 x 420 cm, encuentran cuadros que enmarcar en el propio panorama que ofrece el terreno escarvado en la roca. Con esta acción Perejaume condiciona, dirige e invita a cambiar nuestra mirada respecto a ese entorno deteriorado y dispone el marco como objeto mediador que nos ayuda a ver una naturaleza que por sí misma es inaprensible. Ese elemento, ya sea un marco, una cartela, un cordón o una postal, crea una expectativa

de sentido que no existiría sin ellos. Precisamente a este respecto, Parreño plantea el interés que tiene para nosotros la naturaleza y si sólo es posible admirarla por su valor estético.<sup>76</sup>



Perejaume, *Intemperie*. *Exposició del Garraf*, 1993-1999.



## Notas

1. Smithson, sin embargo, comienza a hacer esculturas cuando aparece la tendencia minimalista, pero su obra anterior era más bien pictórica (dibujos).
2. J. Maderuelo, “Del arte del paisaje al paisaje como arte”, en *Revista de Occidente* n° 189: Paisaje y Arte, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, febrero 1997, p. 32.
3. El Arte Minimal niega el carácter relacional y afirma los valores del todo como algo indivisible, plantea la descentralización de la escultura obligando al espectador a recorrerla para percibirla en su totalidad; eliminando así la distancia entre éste y el objeto artístico. La obra adquiere definición dependiendo del lugar en el que se instala, y el espectador le otorga significado.
4. Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, publicado en español por Alianza Forma, Madrid, 1996, p. 289. Título original: “Sculpture in the Expanded Field”, *Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*, Cambridge, The MIT Press, 1985.
5. Rosalind Krauss, op. cit., pp. 289-291.
6. Puede consultarse al respecto Javier Maderuelo, *La pérdida del pedestal*, Madrid, Cuadernos del Círculo, 1994 y *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid, Mondadori, 1990. En principio, el pedestal daba el estatus de monumento a cualquier escultura que se encontrara adherida a él, y siguiendo esta lógica, la escultura era una representación conmemorativa. “Se asienta en un lugar específico y habla en una lengua simbólica sobre el significado o el uso de dicho lugar”—enuncia Rosalind Krauss; quien describe el proceso de desaparición del pedestal que comienza a experimentar la escultura con Rodin en la citada publicación. Su desaparición [la del pedestal] implica otro concepto de escultura para espacios públicos, que deja de estar supeditada, únicamente, al poder político dominante. Tanto en Estados Unidos como en Europa, podemos comprobar cómo los edificios de grandes empresas (poder económico) gozan, en sus zonas de acceso o plazas (zonas privadas de uso público), de enormes esculturas realizadas por prestigiosos artistas. Este tipo de obras ha pasado de ser un símbolo del poder político a ser un símbolo del poder económico, aunque en muchas ocasiones ambos se confunden. Resulta curiosa a la vez que contradictoria la sensación que provoca la aproximación de la escultura al espectador —al bajar del pedestal y reducirse la distancia, no sólo física—, junto a la condición de los espacios en los que ésta se ubica —antes públicos, ahora adquiridos por corporaciones privadas que permiten el paso a los ciudadanos. Las características de estas obras y su razón de ser son, la mayoría de las veces, desconocidas por los ciudadanos. Este podría ser uno de los síntomas que evidencian la pérdida del concepto de plaza como lugar de reunión y debate del pueblo.
7. Este término fue acuñado por Rosalind Krauss y tiene que ver con lo expuesto sobre los cambios que se producen en la escultura, tanto en este apartado como en el 1.1. “Definiendo Land Art”. R. Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, en *Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, The MIT Press, 1985. También en *October*, n.8, spring 1979. Está publicado en español por Alianza Forma, Madrid, 1996.
8. Esther Pizarro Juanas, centra su artículo “Del espacio perceptivo al espacio expandido”, en *Entorno. Sobre el espacio y el arte*. Madrid, Ed. Complutense, 1995, pp. 75-81, tratando este acentuado cambio que se produce en el espacio expositivo.
9. Carmen Osuna Luque (et al.), *Aproximaciones a la escultura contemporánea*, Sevilla, Fundación Cultural del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 2002, p. 23. Esta publicación describe el panorama escultórico español durante el siglo XX nombrando numerosos artistas y agrupándolos según estilos o características formales de las obras, entre ellas los cambios que se producen por el empleo de nuevos materiales y en la situación de las obras.
10. Sobre su obra pueden consultarse numerosas publicaciones y catálogos, entre los más recientes se encuentra *Oteiza: mito y modernidad*, Bilbao, Museo Guggenheim, 2004 (catálogo de la exposición comisariada por Margit Rowell). En la bibliografía se incluyen otros textos sobre su obra. Es muy reseñado el escrito del propio Oteiza, “Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca”, San Sebastián, Aunamendi, 1963.
11. También sobre Chillida existe una amplia bibliografía, *Una mirada sobre Eduardo Chillida: vida y obra de un artista universal*, Madrid, Síntesis, 2003, de Edorta Kortadi. Además, sobre proyectos de intervención en espacios exteriores que se han mencionado: Eduardo Chillida, Luis Peña Ganchegui, *El peine del viento*, Pamplona, Q Editions, 1986; *Elogio del horizonte: una obra de Eduardo Chillida*, Oviedo, Progreso, 1990. Sobre su último y polémico proyecto en la montaña Tindaya —del que hablaremos más adelante— se han editado: *Montaña Tindaya: Eduardo Chillida*, exposición y catálogo de Kosme de Barañano, Lorenzo Fernández Ordóñez, Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, 1996, y la película dirigida por Gonzalo Suárez *Tindaya-Chillida: un proceso de creación*, Las Palmas, Gobierno de Canarias, Consejería de Turismo y Transportes, 1996.
12. Extraído de Valeriano Bozal, “Hacia un arte crítico: infor-

- malismo, experimentalismo, realismo”, en *Historia del Arte en España II. Desde Goya hasta nuestros días*. Col. Fundamentos 18, Madrid, Ediciones Istmo, 1994, pp. 173-188.
13. E. Luci-Smith, *Movements in art since 1945*, p. 233, cfr. Simón Marchán Fiz, “El «minimal art» o estructuras primarias”, *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “post-moderna”*. Madrid, Akal, 1986, p. 217. 1ª ed. Madrid, Alberto Corazón ed., 1972.
  14. Carmen Osuna Luque (et al.), *Aproximaciones a la escultura contemporánea*, Sevilla, Fundación Cultural del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 2002, p. 27.
  15. Victoria Combalá, “El arte conceptual en España. Escultores minimalistas, povera y otras derivaciones en los ochenta”, en *Rumbos de la escultura española en el siglo XX*, publicado con motivo de la exposición que tuvo lugar en Madrid, Fundación BSCH, del 2 de octubre al 18 de noviembre de 2001 y en Las Palmas de Gran Canaria, C.A.A.M., del 13 de diciembre de 2001 al 10 de febrero de 2002, pp. 143-157.
  16. Victoria Combalá nos confiesa que en su “calidad de compañera de ruta, de teórica-divulgadora de aquel arte joven, que era el de mis compañeros de generación, recuerdo muy bien aquellos eventos: se colgaban cuatro fotocopias, se mostraban publicaciones extranjeras... y se esperaba que no llegara la policía”, op. cit., p. 147. Además, opina que el arte conceptual español fue, junto a Hans Haacke y al CAYC argentino, la única fracción politizada del arte conceptual, lo que le da una dimensión original, a pesar de lo mecánico de su apropiación de las consignas políticas.
  17. Valeriano Bozal, *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
  18. Laura de la Mora Martí, presentó en marzo de 2005 su tesis doctoral, *Desplazamientos y recorridos a través del land art en Fina Miralles y Àngels Ribé —en la década de los setenta*. La investigación enmarca, dentro del contexto cultural de la España de la década de los años 70, al arte conceptual que engloba al cuerpo como soporte artístico en la intervención en la naturaleza: body-nature-work, concretamente a través de las performances y de las intervenciones (esculturas e instalaciones).
  19. Nacho Criado comenta al respecto que el arte conceptual se introdujo en España muy artificialmente. Apunta que al no existir unas condiciones críticas fuertes se “coló” mucha gente. “Si hubiese habido más crítica hubiera sido muy positivo. Todo esto contribuyó a crear cierta confusión sobre todo en Cataluña, que en arte era más internacionalista, pero también más mimética. Date cuenta de la cantidad de conceptuales que aparecían y desaparecían en Cataluña en aquellos momentos, algunos incluso han dado unos cambios tan sumamente antagónicos con todo aquello que no se explica cómo lo asumían para después olvidarse de todo”. [conversación con José Díaz Cuyás]
  20. Victoria Combalá, op. cit., p. 151.
  21. José María Parreño, *Naturalmente Artificial. El arte español y la naturaleza. 1968-2006*, catálogo de la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia, 2003, p.25. En esta muestra pudieron verse imágenes de las intersecciones de A. Ribé y de la duna de F. Miralles.
  22. Parreño aclara que Abad disfrutó de una beca en Estados Unidos a comienzos de los setenta y Ribé fue colaboradora del escultor Piotr Kowalski desde 1968. “Naturalmente Artificial”, en *Naturalmente Artificial. El arte español y la naturaleza, 1968-2006*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2006, pp. 22-23.
  23. José María Parreño Velasco, capítulo 1.2. “El contexto español”, *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*, pp. 40-ss. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1995. Director Valeriano Bozal. Incluye nota al pie: J. Ruiz y F. Huici, *La comedia del arte (en torno a los Encuentros de Pamplona)*, Madrid, Editora Nacional, 1974.
  24. Ibid.
  25. Parreño continúa su descripción de los cambios en el panorama artístico a través de exposiciones como “1980” en la Galería Juana Mordó (1979) y “Madrid D.F.” en el Museo Municipal (1980) organizada por Juan Manuel Bonet, Ángel González y Francisco Rivas. De entre los artistas que ya figuraban en este panorama, se encontraban los austriacos Eva Lootz y Adolf Schlosser. Y entre las diversas corrientes Parreño nombra el pop inglés, la figuración francesa y el “action painting”, entre otras, destacando la falta de proyectos de grupo o posturas colectivas.
  26. Parreño describe la sucesión de acontecimientos: A principios de los ochenta la “Movida Madrileña” dinamiza la vida cultural, entre 1982 y el final de la década aparecen numerosas revistas culturales, se abren múltiples galerías y espacios de arte institucionales en distintas ciudades españolas, se rescatan valores y nombres que antes habían sido marginados, así como signos de identidad. “Simultáneamente, se exponía arte extranjero (transvanguardia italiana, arte povera, Duchamp, Beuys, el panorama del arte norteamericano que constituyó “El Arte y su Doble”, o el neoexpresionismo alemán de “Origen y Visión”). Los artistas aspiraban más a integrarse en el internacionalismo artístico que a definir una plástica nacional, ‘contemporánea’ de sus peculiaridades.” Se crea la Feria de Arte ARCO, pero argumenta Parreño que “no tanto con orientación a la investigación, sino más bien al comercio, condicionada más por las revistas de arte que por la experiencia vital del artista.” La atención excesiva al exterior se ha correspondido con una falta de diálogo con la historia propia, incluso se sufría la ausencia de un marco crítico capaz de interpretar y contextualizar lo que sucedía en

- el arte español. A pesar de la actividad de puertas adentro, la proyección exterior de la actualidad artística nacional no corrió la misma suerte. J. M. Parreño, op. cit., p. 40-ss.
27. Victoria Combalá, “El arte conceptual en España. Escultores minimalistas, povera y otras derivaciones en los ochenta”, en *Rumbos de la Escultura Española en el siglo XX*, catálogo exposición Madrid, Fundación BSCH, 2 octubre – 18 noviembre 2001 y Las Palmas, CAAM, 13 diciembre 2001 – 10 febrero 2002.
  28. El MNCARS le dedicó una exposición retrospectiva que presenta obras comprendidas entre 1939 y 2004, 7 febrero – 22 mayo de 2006.
  29. José M. Parreño, *El arte comprometido en España...*, op. cit., p. 144.
  30. J. M. Parreño, *El arte comprometido en España...*, op. cit., p. 156.
  31. Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 643, citado por José Parreño, en *El arte comprometido en España...*, op. cit., p. 156.
  32. Miguel Cereceda, “El camino del pensar de Eva Lootz”, en *VIII Salón de los 16*, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1988, p. 102, crf. por Fernando Castro Flórez, “A vueltas con el teatro de derivas. Eva Lootz y los dones del pensamiento”, en *Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española*. Valencia, Generalitat, 1999, p. 64.
  33. Enrique Juncosa, “El símbolo desnudo”, en *Eva Lootz*, Valencia, Galería Luis Adelantado, 1997, p. 14, crf. por Fernando Castro, op. cit., p. 64.
  34. Carlos Jiménez, “El mercurio, la montaña, la huella”, *Lápiz* n° 71, Madrid, 1990, pp. 36-43, crf. por José Parreño en su tesis doctoral, op. cit., p. 152.
  35. Victoria Combalá, op. cit., p. 154.
  36. Ibidem.
  37. Conversaciones con Mitsuo Miura, finales de 2006.
  38. Estas afirmaciones sobre la no conexión de las obras de Mitsuo Miura con la naturaleza, en el sentido que muchas veces se le ha tratado de inferir, provienen de conversaciones directas y vía e-mail con el artista, mantenidas en 2006 y 2007.
  39. “La relación con el arte conceptual ha sido siempre problemática en la obra de Nacho Criado. Él mismo se distancia al respecto, en una conversación mantenida en 1987 con Pepe Díaz Cuyas, afirmando: ‘Yo no paso al conceptualismo, sino que me recaban dentro de lo que se llama conceptual’. También Simón Marchán, uno de los primeros estudiosos y divulgadores de la obra de Nacho Criado, además de amigo suyo, insistiría en la distancia que el artista mantiene con respecto al arte conceptual: “sus piezas –afirma Marchán Fiz– nada tienen que ver con las posiciones positivistas y poco con el conceptualismo lingüístico o los diagramas científicos”.
- Simón Marchán, “Una arqueología de lo humano”, en *Nacho Criado. La idea y su puesta en escena*. Sevilla, Sibila, S.L., 1996., pp.87-90. También en *Para todos y para nadie. Para todo y para nada. 1967-1987*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1987, p. 57. Cfr. por Miguel Cereceda, “Palabras de Cristal” en *Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española*. Valencia, Generalitat, 1999, p. 119.
  40. Nacho Criado conoció al grupo Zaj y realizó algunas obras con Juan Hidalgo.
  41. Sobre la obra de Nacho Criado, apunta Simón Marchán que “mantiene escasos contactos con el «body art» más reconocible”– y sigue– “De igual manera, únicamente de un modo un tanto lateral, tendría que ver con el «land art»”. Marchán sospecha que la clave de sus obras “radica en una cierta arqueología de lo humano”, que no deben interpretarse desde los esquemas del *Land Art*, pero que mantienen ciertos vínculos con el mismo. Simón Marchán Fiz, “Una arqueología de lo humano”, en *Nacho Criado. La idea y su puesta en escena*. Sevilla, Sibila, S.L., 1996, pp.87-90. También en *Para todos y para nadie. Para todo y para nada. 1967-1987*, op. cit., p. 57. Dos de sus obras de marcado carácter procesual son *Huella final* (1972) e *In situ* (1986).
  42. José Jiménez, “Cristales rotos”, en *Nacho Criado. Tras la ruina, 1966-70. 1989-99*, Valencia, IVAM, 1999, p. 70, pp. 70-77. Catálogo de la exposición, 7 octubre 1999 – 9 enero 2000.
  43. José Díaz Cuyas, “Conversación posible a fines del invierno con Nacho Criado”, en *Nacho Criado. Piezas de agua y cristal*, Madrid, MNCARS, 1991, pp. 113-123. Exposición en el Palacio de Cristal del Retiro, Madrid, marzo – mayo 1991.
  44. “Recorrido Subterráneo (I) y (II) y la utilización fotográfica en mis obras”, en *Nueva Lente*, n°46, Madrid, diciembre 1975, p. 12, crf. por Fernando Castro Flórez, “La naturaleza y sus procesos”, en *Nacho Criado: la voz que clama en el desierto*, Madrid, Fundación Argentaria, 1998, p. 25.
  45. Nacho Criado, “Reflexiones en torno a un territorio”, en *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel)*. Diego Arribas (coord.), Ed. Artejiloca, 2002, pp. 141-144.
  46. Algunas de estas obras se recogen en *Nacho Criado. La idea y su puesta en escena*, editado por Juan Carlos Marset en Sevilla, 1996, para Sibila Arte, con una recopilación de textos seleccionados por Fernando Castro Flórez: Remo Guidieri, Gunnar Olsson, Miguel Copón, José Díaz Cuyas, Juan Manuel Bonet, Gloria Moure, Ángel González, Simón Marchán Fiz, Félix Duque, Juan Carlos Marset y Fernando Castro.
  47. Fernando Castro Flórez, “La mirada sedienta”, *Lápiz* n. 113, junio 1995, pp. 40-45.
  48. Extraído de José Díaz Cuyas, “Conversación posible a fines del invierno con Nacho Criado”, en *Nacho Criado. Piezas de agua y cristal*, Madrid, MNCARS, 1991, pp. 113-123. Exposición en el Palacio de Cristal del Retiro, Madrid, marzo –

- mayo 1991.
49. Ibid.
  50. Obra iniciada en el invierno de 1985.
  51. <http://www.bibliotecadelbosque.net/index.htm> (página web de M. A. Blanco).
  52. Aguiriano, op. cit., p. 5, cfr. por José M. Parreño, tesis doctoral, op. cit., p. 162.
  53. Manuel Sáiz, “Hecatombe”, fragmento 71, *Manuel Sáiz*, Madrid, Fundación Lugar C, 1991, p. 56.
  54. Extraído de Celia Montolío, “Estrategias del silencio”, en *Lápiz*, n. 112, mayo 1995, pp. 62-69.
  55. Francisco Calvo Serraller, cfr. por Miguel Fernández-Cid, “Vocación del silencio, tentación del discurso”, en *Manuel Sáiz*, Cuadernos de Arte, Fundación Lugar C, 1991, p. 28.
  56. M. Aguiriano, “Manuel Sáiz”, entrevista en *Zehar*, n°22, San Sebastián, Arteleku, mayo-junio 1993, p. 5, cfr. por José Parreño en *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1995, p. 160. Director Valeriano Bozal.
  57. Miguel Fernández-Cid, “Vocación del silencio, tentación del discurso”, Manuel Sáiz. Cuadernos de Arte, Fundación Lugar C, 1991, p. 9.
  58. Algunas de sus obras que entroncan con el povera son: *Siete movimientos que son el mismo* (1987), *El jardín queda abierto para quienes lo han amado* (1998), *Planta verde* (1988), *Paraíso y Fuente*, ambas de 1988. *Sacrificio* (1988), que consiste en una semilla de coco con sus correspondientes hojas, el recorte geométrico efectuado en una de ellas es sustituido por una fotografía del fragmento pegada a la pared; *Cordillera. El paisaje romántico*, (1988).
  59. J. M. Parreño, *El arte comprometido en España...*, op. cit., epígrafe “La obra de arte como cultivo”, p. 160.
  60. Smithsonian fascinado por la capacidad de los espejos para hablar del *site y non-site* (*lugar y no-lugar*), realiza nueve desplazamientos en el Yucatán. Así mismo, realiza piezas que traslada al interior de la galería. ¿Dónde está el reflejo y dónde las certezas de la realidad?
  61. Resulta de gran interés para la comprensión de esta obra el texto de Perejaume sobre la misma: “Texto para el Postalero: un paisaje es una postal hecha escultura”. Se encuentra en castellano en Tonia Raquejo, op. cit., pp. 92-94.
  62. “Utiliza el espejo como material escultórico, como objeto fotográfico e incluso como motivo gráfico para muchos dibujos. Es en sus escritos donde el espejo despliega con claridad toda su dimensión semántica, pero sobre su uso como material”, en Carlo Frua, *Robert Smithson. Slideworks*, 1997, cfr. por Martí Peran, en *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Barcelona, Llibres de Recerca, MACBA, 2000, p. 62.
  63. Carmelo Vega, “Paisajes de tránsito: Invenções de la mirada turística”, en *Paisajes del placer, paisajes de la crisis*, op. cit., p. 42.
  64. Ibid.
  65. Marcia Tucker, “Perejaume, representado”, en el catálogo de la exposición “Perejaume. Dejar de hacer una exposición”, Barcelona, MACBA y ACTAR, 1999, p. 82.
  66. “Pintura y representación” es un título usado en múltiples ocasiones por el artista para diferentes obras, que, a fin de cuentas, siempre indagan sobre esta misma cuestión.
  67. Para ampliar información, consultar Miguel Cereceda, “Des-esculturas”, catálogo de la exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 7 mayo - 3 junio 2002 y Fundación Eduardo Capa, Castillo de Santa Bárbara, Alicante (1 junio - 15 septiembre 2002), pp. 15-18.
  68. Perejaume, “Parques interiores. La obra de siete despintores”, en *Actas. Arte y Naturaleza. El Paisaje*. Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1996, pp. 165-171. También en *Dejar de hacer una exposición*, Barcelona, MACBA y ACTAR, 1999, pp. 192-195. Este texto se ha incluido en la presente investigación en el “Apéndice I: Textos de artista.”
  69. “... tiene pensado ceñir las grandes cimas del Atlas con un paisaje de Ferdinand Hodler”, op. cit. Al ver estas correlaciones entre sus escritos y su obra plástica descubrimos poco a poco que el propio Perejaume personifica a estos “despintores”, adoptando sus actitudes frente al paisaje. Este escrito se convierte en una especie de texto autobiográfico en el que narra, una vez más, sus inquietudes sobre la representación.
  70. Perejaume, “El curso de Escrita”, en *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Barcelona, Llibres de Recerca, MACBA, 2000, pp. 159-164.
  71. Paul Auster, “La ciudad de cristal”, en *Trilogía de Nueva York*, Madrid, Ed. Júcar, 1988, tit. orig. *City of Glass*, 1ª ed. 1985. P. 169. Otra traducción: “¿Qué aspecto —concluye Auster— tendría el mapa de todos los pasos que damos en nuestra vida y qué palabras podrían escribirse con ellos?”, en Carmelo Vega, “Paisajes de tránsito: Invenções de la mirada turística”, en *Paisajes del placer, paisajes de la crisis. El espacio turístico canario y sus representaciones*. Taro de Tahíche, Fundación César Manrique, 2004, p. 39.
  72. Sobre este efecto contamos con un breve texto del artista: “El corcho de Sils”, en *Dejar de hacer una exposición*, Barcelona, MACBA y ACTAR, 1999, p. 185. Perejaume hace referencias al “pesebrismo” en muchos de sus escritos.
  73. Algo parecido al “pesebrismo” de Perejaume se practicaba en los talleres de los artistas del Renacimiento; una piedra era un modelo válido para copiar en caso de querer representar una montaña.
  74. “Observa de cerca una grieta en la pared y podría ser el Gran Cañón”, Robert Smithson, entrevista no publicada, Jeffrey Kastner, Brian Wallis, *Art and Environmental Art*, p. 23.

75. Perejaume, entrevista con Catalina Serra en *El País*, 31 de julio de 1997, cfr. por Tonia Raquejo, *Land Art*, op cit., p. 91.
76. J. M. Parreño, *El arte comprometido en España...* , op. cit, p. 140.





## 4. INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN ESPACIOS NATURALES EN LA ACTUALIDAD EN ESPAÑA



Como hemos visto, las intervenciones de Francesc Abad, Àngels Ribé, Josefina Miralles, Eva Lootz, Nacho Criado o Manuel Sáiz son algunas de las primeras que artistas españoles (o residentes en nuestro país) realizan fuera de los espacios destinados al arte. Veremos a continuación intervenciones asociadas a proyectos más recientes y complejos que abarcan obras no de uno sino de varios artistas. Propuestas que cobran forma en parques de esculturas, en museos al aire libre o en convocatorias para intervenciones temporales. Aunque también analizaremos algunas obras que forman parte simplemente del discurso particular de algunos artistas, esta agrupación de obras en los formatos mencionados, es una particularidad de las intervenciones artísticas en espacios naturales. Lejos de los trabajos que desarrollaron los artistas norteamericanos en los vastos desiertos del oeste americano, en España, lo habitual en la actualidad es que los artistas de esta “tercera generación” –refiriéndonos al esquema básico presentado en el punto 3.1.1.– no desarrollen por su cuenta obras en el paisaje, sino que dependan de coordinadores de eventos e instituciones que pagan la producción de las obras, que lanzan convocatorias, o les invitan directamente. Este hecho marca las diferencias entre las dos primeras generaciones y la última.

José Albelda señala que en el arte contemporáneo encontramos evidencias de la recuperación del interés estético por la naturaleza. Este interés creciente por el arte en relación con la naturaleza han procurado la multiplicación de parques de escultura y cierta voluntad de equilibrio y respeto entre la cultura representada por la obra de arte y la naturaleza entendida como el ecosistema escasamente intervenido.<sup>1</sup> Casi todos los directores o coordinadores de las propuestas artísticas en espacios naturales (en España) destacan como punto importante la idea de respeto y diálogo con el entorno, que a veces también es el eje de dichos proyectos. Puede que el interés estético por la naturaleza no se haya perdido desde que nos lo legó el Romanticismo, lo que sí es cierto es que se ha ido transformando y en la actualidad con frecuencia ese

interés parece ir unido a un sentir ecologista. Además, una de las temáticas en la que más se ha insistido a través de la obra de arte es la “redefinición” del sujeto. El individuo se conforma frente al mundo en el que existe; la tecnología, su relación con los otros y también con el entorno que habita, son –por nombrar algunos– potentes condicionantes que constituyen al sujeto contemporáneo.

Ciertamente, en nuestro país, como en otros países occidentales, el interés por los espacios de arte al aire libre ha ido en aumento. Si bien en España han aparecido y aún hoy siguen emergiendo centros que abogan por las intervenciones artísticas en el territorio, también cabe señalar que difieren sustancialmente unos de otros en sus propósitos y en las obras de los artistas que participan en ellos. Ponen en marcha estos proyectos fundaciones, asociaciones, coleccionistas particulares, diputaciones, ayuntamientos... Los aspectos más valorados y las intenciones plasmadas en sus programas varían según el contexto en el que surgen y se desarrollan. En algunos casos, se trata de proporcionar un emplazamiento para la realización de proyectos artísticos que se hacen en la naturaleza (teniéndola en cuenta, dialogando con ella, o usándola como soporte de las obras), tal es el caso del *Centro de Operaciones de Land Art, El Apeadero*, (Bercianos del Real Camino, León). En otros, el propósito es recuperar un espacio deteriorado por la explotación industrial lanzando una nueva mirada sobre el territorio, como ocurre con las intervenciones artísticas en las *Minas de Ojos Negros* (Teruel) o en el polémico proyecto para la *Montaña Tindaya*, en Fuerteventura (Canarias). Muchas de estas acciones suelen ir acompañadas de intereses políticos y económicos, que tienen repercusiones a nivel social en lo turístico, lo ecológico (espacio natural protegido) o lo cultural (artístico), y que se presentan como las intenciones primeras del proyecto. Existen también algunas iniciativas, como la *Isla de las esculturas* (Pontevedra), *NMAC Fundación Montenmedio* (Cádiz), *Arte y Naturaleza* (Huesca)..., que consisten más bien en jardines, parques o espacios naturales en los que se ubican esculturas de artistas de prestigio nacional e

internacional. Contar con estas piezas y con la participación de sus reconocidos creadores dota de mayor credibilidad al proyecto, y, a su vez, facilita la implicación a través de ayudas económicas de entidades públicas y privadas. La obra de arte puede convertirse en un atractivo más que uniéndose a los recursos naturales y paisajísticos del lugar apoya la proyección turística del mismo, llegando a ser en alguna ocasión su símbolo cultural.

A este respecto, Tonia Raquejo opina que parte de este tipo de obras en espacios naturales “son parques, no son intervenciones en la naturaleza tal y como se hicieron en los años sesenta y setenta en áreas alejadas de la población.”<sup>22</sup> Para Raquejo estas obras están “domesticadas”, adornan o embellecen los lugares en los que se emplazan. Pero reconoce la importante labor de preservación que, en ocasiones, desempeñan algunas de ellas que además de enriquecer el entorno contribuyen a protegerlo de la especulación. No obstante, advierte que determinados parques —que amparan otro tipo de actividades lejanas de las artísticas— corren el peligro de convertirse en “parques temáticos” en los que se sirve el plato “arte alternativo”, que no suele exigir un compromiso intelectual por parte del espectador para consumirlo. Parece que este tipo de manifestaciones (parques de esculturas) poco tienen que ver con las obras más representativas del *Land Art*, puesto que sus autores no tenían intención de preservar la obra en el lugar y contaban con la práctica imposibilidad de mostrarla en directo al público —mas que a través de fotografías y registro videográfico.

Veremos, también, otras propuestas que recurren a un esquema que comprende estas intervenciones combinadas con otro tipo de actividades no estrictamente artísticas, planteando, por ejemplo, el uso recreativo turístico-ecológico de una zona. En la mayor parte de los casos, son proyectos que combinan acciones desde distintos ámbitos, el turístico, el artístico, el medioambiental o ecologista, en los que la colaboración entre disciplinas está teniendo lugar con mayor frecuencia,

para que el propio proyecto pueda existir. El *Parque Fluvial de Cultura y Ecología*<sup>3</sup>, (Huerta, Salamanca) podía haber sido un buen ejemplo. A pesar de las buenas intenciones, este proyecto no ha tenido continuidad y apenas pueden verse algunas intervenciones cerca del río. Muchas propuestas, al igual que ésta, son multidisciplinarias y en ellas destaca su carácter funcional ya que serán usadas por los ciudadanos. Se trata de proyectos que plantean la creación de piezas de mobiliario urbano en parques y jardines, y que son fruto del trabajo conjunto de artistas, arquitectos, urbanistas, etc. No olvidemos que el interés de muchas de estas intervenciones no se reduce a la adecuación estética o funcional de una zona, sino que este tipo de actuación requiere una implicación estrecha con la comunidad que habita la zona a intervenir. Es necesario obtener información de primera mano de los usos que se da al espacio y de las relaciones que establecen las personas con el mismo o entre sí, así como de posibles problemáticas sociales, ambientales, urbanísticas, etc. Todo ello para planificar una actuación adecuada, que no genere nuevas distorsiones y que sea capaz de solventar las iniciales.

Cada vez es más habitual descubrir proyectos artísticos que acontecen en el territorio español en zonas rurales y en zonas urbanas. Contamos pues con parques de esculturas, centros de *Land Art* permanentes (instituciones, fundaciones, museos), centros de *Land Art* efímeros, eventos puntuales (como los convocados en verano). A continuación se examinan algunas de estas propuestas más detenidamente, pero no sin lanzar antes algunas cuestiones generales de partida, que se verán complementadas con otras más específicas para cada caso:

- En el desarrollo de estos proyectos de arte en el paisaje ¿consideran los centros o los propios artistas, como parte del proceso de elaboración de sus piezas, la posibilidad de un encuentro con los habitantes de la zona en la que se piensa intervenir? ¿Cuál es el nivel real de compromiso social?
- ¿Realizan los centros actividades complemen-



tarias acompañando, por ejemplo, los proyectos de una parte educativo-informativa y de difusión, tipo talleres de campo, visitas guiadas, charlas o conferencias, publicaciones?

- Cuando se habla de intervenir en el paisaje, en el territorio, ¿se consideran las alteraciones que pueden provocarse en el mismo y en los seres que habitan el entorno? ¿De qué manera? ¿Se estudia el impacto ambiental que puede tener la intervención de manera que se minimice?
- ¿Cuáles son los modos de financiación de los proyectos?

Aunque no podemos detenernos demasiado a analizar cómo funcionan otros centros de arte en la naturaleza en el extranjero, sabemos que, en la creación de estos espacios al aire libre para el arte en España, ha resultado imprescindible una mirada hacia el exterior y hacia la forma de gestión de los mismos. En Europa (Francia, Bélgica, Holanda, Alemania, Gran Bretaña, Suecia, etc.) y en Estados Unidos comenzaron a proliferar este tipo de “parques” bastante antes de que hicieran su aparición en nuestro país.

Catherine Grout, en “*Sites. Emplazamientos de las obras en situación exterior*”<sup>4</sup>, explica la política seguida en Francia al crear estos museos al aire libre, describiendo tres de ellos. El primero es el centro de arte contemporáneo de Vassivière, en Limousin. Este centro en una isla boscosa rodeada de un lago en el centro de Francia, en una región todavía fuertemente rural, fue concebido por Aldo Rossi en colaboración con Xavier Fabre y se inauguró en 1991. Se invita de uno a dos artistas al año a una estancia allí para la realización de una obra específica para el lugar. Se trata de una propiedad pública regional que alberga distintos tipos de actividades: recreativas, de reserva natural, granja y centro de arte contemporáneo. Todos estos elementos expresan la concepción general de este proyecto. El hecho de que el entorno (*site*) sea lo primero y primordial hace que no haya un “efecto museo”. No es la institución lo que predomina, sino la isla y las obras.

Esto no ocurre en el Centre d’Art de Kerguéhennec, en la Bretaña francesa, ya que a la entrada se facilita al visitante un folleto donde se le indica exactamente qué puede ver y dónde está situado, además, el contexto es el de un castillo y un parque muy bien delimitados. En Crestet, encontramos el tercer ejemplo de centro de arte francés situado en la naturaleza, el visitante puede pasear por un parque donde se encuentran algunas obras. En este caso, el centro invita a los artistas a realizar obras temporales, aunque algunas de ellas se exhiben de modo permanente. A menudo, esas obras acompañan a una exposición del mismo artista en unas salas en el interior del centro.

Se pueden encontrar numerosos parques de esculturas repartidos por el territorio estadounidense. En el estado de Nueva York pueden visitarse, entre otros, el Socrates Sculpture Park (en Queens), el Isamu Noguchi Garden Museum, el New York Artpark (que permite que cada año veinticinco artistas transformen las casi 100 hectáreas de paisaje de que dispone), o el propio Central Park en el que existen zonas con intervenciones de artistas, normalmente en áreas de uso infantil.

Al final de esta investigación, en el Apéndice II.A. “Instituciones y convocatorias relacionadas con el arte en la naturaleza”, se adjunta un listado con algunos de los centros más interesantes en España y se mencionan otros en Europa. Puede encontrarse más información en *Arte y naturaleza. Guía de Europa. Parques de esculturas*<sup>5</sup> es una publicación reciente, que recoge todo tipo de proyectos relacionados con el arte y la naturaleza en Europa, bienales, certámenes de arte al aire libre, intervenciones en la naturaleza o parques de esculturas.

#### 4.1. LAND ART O INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN ESPACIOS NATURALES: UNA CUESTIÓN SIN RESOLVER

Ya hemos tratado aspectos relativos a esta cuestión en el epígrafe 2.2. “Terminología: *Land Art*, *Earthworks*,...”, con un enfoque relativamente formalista y objetivo, en el que se trató de identificar el tipo de obras que corresponden a la nomenclatura usada a finales de los sesenta en Estados Unidos y Gran Bretaña, y en el que además se incide en la importancia de la individualidad de las obras. Aún así, a los artistas les resultó difícil, si no imposible, romper el vínculo que parecía mantener unidas las obras de autores tan diversos, y se siguió hablando de *Land Art* y *Earthworks* aunque éstos insistieran en su individualidad y sus diferencias. Si profundizáramos en esta cuestión, seguramente enumeraríamos obras de “*land artists*” que no se deberían considerar *Land Art*, sino esculturas —de gran formato, eso sí— emplazadas en exteriores.

Comenzaré citando a Tiberghien, quien en su libro *Nature, art, paysage* expone de la siguiente manera esta cuestión:

“El Land Art, como he tratado de mostrar, concierne a los artistas activos de los años sesenta, en su mayoría americanos, que, en las bases del minimalismo y las reflexiones producidas entonces sobre el espacio del museo, sobre el lugar del espectador y la involucración física del artista, han privilegiado el trabajo con la tierra y sus derivados.”<sup>6</sup>

Después de lo analizado hasta el momento y tras conocer las formas de acción artística en el territorio español, podremos afirmar que no tiene sentido seguir calificándolas como *Land Art*. No obstante, artistas pioneros de este movimiento siguen desarrollando todavía hoy obras de *Land Art*, algunas en nuestro país. Ciertamente, el contexto ya no es el mismo de los años sesenta y las motivaciones y preocupaciones que mueven a los artistas hacia el territorio natural ya no son aquellas. Quizá el calificativo le viene dado

a estas obras por la trayectoria artística de quien las ejecuta. Iremos viendo a lo largo de este capítulo cómo se producen algunas correspondencias entre las obras que se llevan a cabo en España y las de *Land Art* originario, pero también cómo mayoritariamente no conectan con este tipo de piezas. En este sentido, parece muy acertado el título que Tiberghien emplea en su libro *Nature, art, paysage*, pues no restringe su investigación a obras de *Land Art*, a las que ya dedicó una extensa y pormenorizada publicación con el mismo nombre. En este nuevo recorrido surgen numerosas obras, actitudes y procesos distintos, aunque tengan en común el espacio natural, el paisaje. Tiberghien describe además obras que no se hacen en la naturaleza sino con elementos naturales.

No es una cuestión que podamos comprobar sólo en su libro. También ocurre lo mismo en publicaciones como la de Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain* o en la de John Beardsley, *Earthworks and Beyond. Contemporary Art in Landscape*<sup>7</sup>, donde se habla de *Land Art* pero también se incluyen obras que no pertenecen a esta tendencia —si es que tiene unos límites precisos, asunto un tanto cuestionable. Así pues, encontramos casos o más bien “experimentos” como los de Vito Acconci con el crecimiento de algunas plantas, esculturas de Penone con algunos árboles, o las habitaciones para experimentar el cambio de luz de James Turrell. Pero también son presentadas en estos libros obras de *body art*, acciones e incluso esculturas ubicadas en exteriores, a veces pertenecientes al denominado Arte Público —que también da mucho que hablar—. ¿Cuántas veces se han nombrado las experiencias de Ana Mendieta dejando su huella o dibujando siluetas femeninas en la naturaleza?, ¿cuántas otras se han incluido experiencias más próximas a la performance que al paisaje, sólo porque se vislumbra cierta conexión al ejecutarse éstas en la naturaleza en vez de en el espacio de la galería? Y, por último, ¿por qué esa necesidad de hablar de arte en espacios públicos (esculturas en la ciudad) en algunas de estas publicaciones? Cada autor tiene sus motivos para hilar un discurso propio al tratar estas cuestiones. Lo

que parece evidente es que, como ya se ha defendido en esta investigación, las fronteras entre disciplinas y movimientos o tendencias artísticas se diluyen, y que los artistas emplean las herramientas más adecuadas para trabajar sobre cuestiones que les interesan y que no son siempre las mismas a lo largo de sus carreras. Y, por supuesto, no todos los autores hablan de los mismos espacios naturales; mientras unos se refieren a espacios alejados de la ciudad, otros hablan de jardines completamente inmersos en ella.

Es importante señalar que lejos de registrar cada obra, se ofrece aquí una selección de ellas, a través de la que se pretende mostrar la amplitud del panorama artístico en lo referente a intervenciones en espacios naturales. La intención no era, por tanto, realizar una catalogación exhaustiva de la totalidad de artistas y sus obras, sino de seleccionar las más interesantes bien por los conceptos que desarrollan (ideas expuestas), bien por cómo están realizadas (esculturas, instalaciones temporales, acciones...) o por el proceso de realización de las obras. En algunos casos, estos valores son pobres, pero se enumeran para señalar ese otro tipo de intervenciones que pueden verse en nuestro país. No obstante, se ha creado el “Apéndice II: Algunas convocatorias más en relación al paisaje”; para ubicar talleres, certámenes y algunos encuentros artísticos que en sus convocatorias anuncian también arte y naturaleza, aunque no sea el tema exclusivo. En algunos de estos casos la sensación que se transmite es la de que la organización del evento quiere englobar todas las modalidades plásticas posibles.

Las obras, los artistas y las ideas con las que trabajan, están organizadas según los centros de arte en el paisaje y parques de escultura a los que pertenecen—aunque, como hemos descrito anteriormente, las consideremos intervenciones en el espacio natural—. Pero, ¿qué nos ha impulsado a elegir este orden y no cualquier otro de los muchos posibles? La razón que nos lleva a escoger este sistema es que esta cuestión ha marcado definitivamente el modo y los lugares en los que podemos ver obras de arte en el paisaje de

nuestro país. Motivo que nos resulta el sesgo diferenciador de esta tercera generación de artistas con respecto a las que le preceden.

Como veremos, el carácter de las convocatorias es heterogéneo. En algunos casos, las obras comentadas pertenecen a artistas consagrados, de reconocido prestigio. Pero en muchos otros estaremos analizando un panorama de “arte emergente”; compuesto por artistas jóvenes con una trayectoria incipiente y no dedicados en exclusiva a realizar este tipo de obras, como tampoco lo estuvieron muchos artistas de *Land Art*.

## 4.2. CENTROS DE ARTE EN EL PAISAJE Y PARQUES DE ESCULTURA

Resulta verdaderamente complicado clasificar cada uno de los proyectos que se exponen a continuación en apartados bien definidos. En realidad, es totalmente posible, pero exigiría prácticamente un apartado por cada parque de esculturas, fundación o convocatoria. También es cierto que la mayor parte de ellos podría encajar en varios apartados. Estos podrían ser aproximadamente los siguientes: Parques de esculturas, creados por asociaciones y fundaciones que realizan actividades artísticas en espacios naturales, convocatorias anuales o bianuales de arte en el paisaje, jornadas y encuentros en los que se celebran seminarios alrededor de este tema. Lo complejo es que algunas de las fundaciones de arte y paisaje o arte y naturaleza, realizan también seminarios o conferencias, talleres con artistas e incluso tienen sus propias publicaciones. Algunos parques de esculturas son a la vez fundaciones, otros comenzaron como seminarios y ahora tienen una colección de arte al aire libre, y, de este modo, podríamos seguir estableciendo varias combinaciones para las que seguramente encontraríamos un modelo que encajara. Pero, además de estas cuestiones, otras que varían de unos a otros, como

son: el área que ocupan –unas veces más delimitada que otras– la estructura y diseño de estos museos al aire libre (como también se les denomina), la política seguida en cuanto a la participación de los artistas, etc.

Por esta razón, se ha estimado oportuno separarlos en dos grupos fundamentales. Uno de ellos abarca centros, fundaciones o parques de esculturas permanentes –aún siendo conscientes de que todo es efímero–, y el otro bloque incluiría las convocatorias temporales o eventos puntuales –algunas de ellas con bastante continuidad y rigor en su funcionamiento. Dentro de estos apartados generales, trataremos los aspectos y características de cada proyecto. Es cierto que numerosas fundaciones y museos, así como empresas privadas, se están haciendo con colecciones de escultura para exteriores y han decidido exponer en sus jardines una colección de escultura de la que ya disponían. No son este tipo de obras en las que nos detendremos en esta investigación. Un ejemplo de ello son: Chillida Leku (en Hernani) o el Museo Vostell<sup>8</sup> (en Malpartida de Cáceres). Aunque es cierto que algunos museos completan su oferta expositiva con esculturas al aire libre, numerosos parques de escultura disponen por su parte salas para exposiciones temporales que complementan las propuestas artísticas del propio parque. Si en el primer caso, las esculturas que se exhiben podrían mostrarse tanto en interior como en diferentes espacios exteriores, en el segundo caso, las piezas que suelen mostrarse son obras “site specific”, creadas pensando en el lugar donde van mostrarse y por tanto, vinculadas exclusivamente a éste.

El primero de los proyectos que se expondrán, es “Arte y Naturaleza” (Huesca), por el simple y decisivo motivo de ser la primera iniciativa con rigor tanto teórico como plástico desarrollada en nuestro país. Después de ésta surgieron numerosas apuestas similares, algunas ya sin continuidad, otras con éxito, pero a fin de cuentas, distintas.

#### 4.2.1. ARTE Y NATURALEZA. CENTRO DE ARTE Y NATURALEZA FUNDACIÓN BEULAS (CDAN). HUESCA. (1995-1999 y 2000- )

El proyecto *Arte y Naturaleza* fue dirigido por Javier Maderuelo y coordinado por Teresa Luesma durante cinco años. Contó con el patrocinio de la Diputación Provincial de Huesca, la Diputación General de Aragón y la Fundación La Caixa. Al comienzo de la presentación de las actas correspondientes al primer curso se exponen los objetivos del mismo:

“El proyecto *Arte y Naturaleza* nace como un programa organizado por el Área de Cultura de la Diputación de Huesca en 1994 con la pretensión de articular una serie de acciones cuyo fin último es estudiar y potenciar las relaciones existentes entre el arte y la naturaleza, utilizando como marco territorial la provincia de Huesca.

El eje central del citado proyecto es la creación e instalación de un conjunto de obras de arte, diseñadas y creadas para ser ubicadas en lugares escogidos del medio no urbanizado de la provincia de Huesca. Se trata de recoger las experiencias del *land art*, del arte público y de otros comportamientos artísticos heterogéneos que han utilizado el territorio o la naturaleza como pretexto para la creación artística.”<sup>9</sup>

El objetivo del organismo aragonés es crear una atractiva y coherente colección de obras que definan un recorrido de visitas por el paisaje oscense (colección-itinerario). Desde 1994 se han desarrollado algunos



Richard Long, *A Circle in Huesca*, 1994.



de estos proyectos artísticos en distintos enclaves geográficos de la provincia de Huesca. El primero de ellos, un círculo de piedras, lo ejecuta el artista británico Richard Long que camina desde Huesca a Toulouse atravesando los Pirineos durante cinco días. Es difícil precisar las dimensiones de esta forma circular sólo con la información que nos proporcionan las fotos de la obra, pero sabemos que Richard Long trabaja únicamente sirviéndose de sus manos —o de sus piernas— para ejecutar sus obras, por lo tanto, deben ser piedras que él mismo pueda acarrear. La pieza se ubica en un entorno espectacular, junto a unos picos nevados que recuerdan algunos cuadros de C. D. Friedrich y que nos hacen estremecernos ante la idea de un “paseo” en solitario durante cinco días, en este caso, por parajes que pasan de ser sublimes a convertirse en peligrosos (al menos potencialmente)<sup>10</sup>. Y, justamente, lo que en verdad es importante para Long, es el recorrido, el camino dibujado, la experiencia del lugar, del paso del tiempo y del espacio medido a escala humana. Para el artista su gesto en forma de círculo, *A circle in Huesca*, junio de 1994, Macizo de la Maladeta, Pirineos, es sólo una pequeña huella que él mismo o la naturaleza se encargarán de borrar:

“Soy consciente de la presencia de otras personas, de viajeros anteriores. Los dibujos que camino y las huellas que dejo son una capa más sobre miles de capas de caminos entrecruzados, tanto por el ser humano como por los animales. (...) A través de los ritmos del caminar, dormir, caminar, dormir, comprendo mejor los ritmos de la vida y de la naturaleza. Espero que mis trabajos reflejen la impermanencia y la variabilidad de los procesos naturales. (...) El lugar se convierte así en un yacimiento de capas arqueológicas que contienen la memoria al margen del transcurrir del tiempo, (...)”<sup>11</sup>.

*Siglo XX*, en Abiego y *Estela XXI* (1995), en Huesca son las dos obras de Ulrich Rückriem (Düsseldorf, 1938) que entablan un diálogo naturaleza-centro urbano. *Siglo XX*, compuesta por 20 estelas de granito rosa de Porriño dispuestas en una cuadrícula geométrica de 20 metros de lado y ordenadas por una ley de infinitas posibilidades que impide el cruce de sus ejes, se encuentra en un paraje natural, frente a un bosque.

*Estela XXI* se colocó en el parque de Huesca, como símbolo o intento de comunicación entre naturaleza y ciudad. Por una parte, esta obra tiene la fuerza de una construcción megalítica; la poderosa presencia de estas piezas evoca la figura del *kolossós*. Por otra puede compararse con el propio bosque frente al que se emplaza, ante el que se produce el choque: ambos, la retícula de bloques de piedra y la retícula de bosque (¿reforestado tal vez?) enfrentando su composición natural de tiempos distintos. El bosque con su pausado ritmo de crecimiento biológico, pero no tanto como el de las estelas de granito, formadas hace miles de años, exhibiendo su longevidad y a la vez el imperceptible proceso de erosión (entropía) que les devolverá a la tierra, quizá entonces esos árboles no estén allí para verlo.

La obra del artista iraní Siah Armajani (Teherán, 1939), lejos de la imposible contemplación directa del círculo de piedras de Richard Long, se ofrece en una zona asiduamente transitada de Bielsa a las personas que habitan la villa y a quienes la visitan. Aquellos que se acerquen podrán sentarse en los bancos dispuestos alrededor de la gran *Picnic Table* (2000). A modo de lugar de descanso en el que contemplar el paisaje, conversar o leer varios poemas de Federico García Lorca que el artista ha incluido en la pieza, la *Mesa Picnic* se erige construida en madera y con un alto techo inclinado que proporciona una gran sombra. Una vez más, el artista persigue conjugar en su trabajo (que combina diseño, escultura, arquitectura) el valor estético y el carácter social, además de la integración de la pieza en el lugar.

En el desierto aragonés de los Monegros, en lo alto de una pared rocosa en Piracés, se divisan los *Árboles como arqueología* (2003) de Fernando Casás (Gondomar, Pontevedra, 1946). El conjunto de ocho árboles-columnas de granito negro ocupan una superficie de 300 metros cuadrados que parecen querer proteger dos árboles naturales de una especie en peligro de extinción. En un principio el artista presentó la idea en una maqueta que incluía un muro en forma





Ulrich Rückriem, *Siglo XX*, 1995.



Fernando Casás, *Árboles como arqueología*, 2003.



Siah Armajani, *Mesa-picnic*, 2000.

de “u” que iría hundiéndose en el terreno y que pretendía evocar una excavación arqueológica. A su vez, los troncos serían de hierro fundido. Sin embargo en su realización definitiva el artista prescinde del muro y sustituye el hierro por la piedra. Desde el punto de vista formal esta decisión parece acertada, pues la piedra parece integrarse mejor con el entorno y los propios árboles pétreos funcionan como muro o barrera que protege a los ejemplares vivos situados en medio de ellos. Sin embargo, la obra produce una sensación desoladora y contrariada; tras observar el conjunto de unos cinco metros de altura, el espectador tiene la aterradora segunda lectura de que las formas troncoideas que defienden a los dos árboles lo hacen con su vida. Recuerdan a árboles petrificados, fosilizados, conformando una barrera protectora (o una jaula), pero en cualquier caso, unos troncos de “árboles talados” a los que se les truncó la existencia. Tal visión en una zona desértica como la de los Monegros<sup>12</sup> parece apelar no ya a una conciencia conservacionista sino a una relación armónica con el medio que prevenga paisajes tan dramáticos, nos recuerda la memoria de la naturaleza.

Recientemente se han colocado las piezas del artista británico David Nash (Esher, Surrey, 1945) que conforman su obra *Three Sun Vessels* (2005): tres estelas de madera que se relacionan con los movimientos del sol a lo largo del día. Entre ellas, incrustada en el suelo, puede verse una rosa de los vientos con la orientación de los cuatro puntos cardinales.

*Arte y Naturaleza* no se completará hasta la materialización de las intervenciones previstas de Hidetoshi Nagasawa (Tonei, Manchuria, 1940) —esta pieza presenta complejas dificultades para su realización y está estudiándose la forma de llevarla a cabo— y otros artistas, hasta un total de 10 creaciones que serán realizadas por artistas de proyección internacional.<sup>13</sup> En paralelo a cada proyecto de intervención en el paisaje oscense y a cada curso, se ha presentado una exposición en la sala de la Diputación de Huesca. En el caso de Siah Armajani, cuya *Mesa Picnic* se inauguró

en junio de 2000, la exposición sirvió de presentación de su obra. En septiembre de 1999 se inauguraba una exposición monográfica en el Palacio de Cristal del Retiro (Madrid), una coproducción del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (MNCARS) y de la Diputación de Huesca, en cuyas salas se expuso la obra durante los meses de febrero y marzo de 2000. Posteriormente, en verano de ese mismo año, pudo visitarse en la Fundación César Manrique de Lanzarote (FCM). La colaboración entre los agentes culturales ha permitido rentabilizar el esfuerzo de un proyecto expositivo como éste.

Además de este eje central del proyecto, que son las obras, se han convocado anualmente cursos de nivel universitario sobre temáticas que giraban en torno al arte en espacios públicos, tanto en la ciudad como en zonas no urbanizadas. El ciclo de cinco seminarios anuales conformaba un interesante marco de reflexión y las conferencias pronunciadas durante dichos cursos quedaban luego recogidas en forma de actas<sup>14</sup> (todas ellas publicadas por la Diputación Provincial de Huesca):

1. *Arte y Naturaleza*. 1995.
2. *El Paisaje*. 1996.
3. *El Jardín como arte*. 1997.
4. *Desde la ciudad*. 1998.
5. *Arte Público*. 1999<sup>15</sup>.

Precedió a este proyecto la experiencia que llevaron a cabo Teresa Luesma y Carlos Esco, responsable por aquel entonces de Cultura de la Diputación de Huesca, al invitar a tres jóvenes escultores en el verano de 1990 a pasar algún tiempo en Alquézar (Valle del Vero, Huesca) y crear una escultura pública que se integrara con el lugar. La iniciativa se repitió dos años más en Alquézar y en la villa de Roda de Isábena<sup>16</sup>, respectivamente. Los dos impulsores de la idea contactaron en 1993 con Javier Maderuelo, que en su libro *Arte Público* describe la experiencia y, que posteriormente, elabora un programa que plantea unas posibilidades más amplias de intervención artística en

el paisaje oscense. Este nuevo programa completaba la idea creando un medio que propiciara la reflexión y estudio de estas intervenciones, su repercusión social y otras cuestiones relacionadas con el tema a través de los mencionados cursos, exposiciones y encuentros.

Explica Chus Tudelilla:

“Conscientes de la urgencia contemporánea por abordar, restablecer y redefinir las complejas e inestables relaciones entre cultura y naturaleza, los organizadores de este proyecto, pionero en nuestro país, fijan desde planteamientos artísticos, en diálogo permanente con otras disciplinas, la puesta en marcha de una serie de actividades dirigidas a potenciar las relaciones con la naturaleza en el territorio de la provincia de Huesca”<sup>17</sup>.

Así fue. Los seminarios de los cinco cursos del programa Arte y Naturaleza reunieron a historiadores, artistas, arquitectos, urbanistas, sociólogos, geógrafos y filósofos que expusieron sus reflexiones sobre distintas cuestiones que se abrían según el tema a desarrollar durante las jornadas. Pero la propuesta abrazaba, además, la idea de completarse en un futuro con talleres y reuniones de estudio sobre proyectos de obras en las que pudiesen participar artistas interesados en la realización de obra pública. En 2003 se lanzó la propuesta de uno de esos talleres del ciclo “Comprender el paisaje” que tendría lugar en el Valle de Isábena, Huesca, pero finalmente, no llegó a celebrarse. En este caso, *Paisaje y pensamiento*, estaba dedicado a analizar los aspectos ontológicos y conceptuales del paisaje así como su incidencia en el pensamiento actual. Durante el curso se pretendía analizar los diferentes aspectos que se están desarrollando en la actualidad en torno al concepto de paisaje, de tal manera que a través de diferentes visiones ofrecidas por distintos pensadores, filósofos, estéticos, historiadores, geógrafos y teóricos de diversas disciplinas se pueda acotar una idea más acertada sobre qué es el paisaje y de qué manera se relaciona con las corrientes del pensamiento actual. Se pretendía, además, lograr un conocimiento directo y participativo del paisaje a través del análisis interdisciplinar de un fragmento territorial del

Valle del Isábena y que los participantes trabajaran en grupo para elaborar propuestas gráficas.

En febrero de 2005, el Servicio de Cultura de la Diputación Provincial de Huesca convoca el curso “Proyecto Arte y Naturaleza” (Utilización didáctica del *Land Art* en la provincia de Huesca), dirigido al Centro de Profesores. La pretensión de este curso era dar a conocer o profundizar en el conocimiento que tienen de este proyecto los docentes (profesores de arte, expresión plástica, conocimiento del medio y de otras temáticas relacionadas con el paisaje, el arte y la naturaleza), para que pueda transmitirse a los escolares en las aulas a través de las posibilidades didácticas que ofrece esta iniciativa. Además, se programaron actividades pedagógicas para otro tipo de público: visitas centradas en piezas de la exposición, trabajos con familias, talleres adaptados a diferentes colectivos, etc.

Este proyecto cuenta, como hemos visto, con intervenciones de artistas que como Richard Long vienen de una tradición del land art, o en el caso de Siah Armajani del arte público. Las piezas de este último suelen ser utilitarias y pretenden aportar algo al espacio de la comunidad en que se emplazan (puentes, pasos, mesas...). Se superponen, en los casos de estos artistas, presente y pasado, ya que siguen desarrollando su línea de trabajo habitual no sólo en cuanto a orientación conceptual sino al aspecto formal de sus obras. Esta cuestión se repite con otros artistas en algunos de los proyectos que se comentan a continuación. Entre ellos podemos señalar *La isla de las esculturas*, en Pontevedra, con artistas como Ian Hamilton Finlay, la pareja Anne y Patrick Poirier, el propio Richard Long (que también realizó una pieza) y otros, que se mantienen fieles a su línea habitual de trabajo y pensamiento.

A raíz del proyecto *Arte y Naturaleza*, se ha creado el Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas (CDAN), en Huesca. Con la puesta en marcha de su centro de documentación (INDOC), se cumple el ob-

jetivo de crear un espacio de reflexión e investigación sobre arte y naturaleza, espacio público, arquitectura, estudios sobre el paisaje, y temas derivados. Además, en junio de 2007 tendrá lugar el segundo curso (de los cinco planificados) en Pensar el Paisaje: Paisaje y Arte 02.

#### 4.2.2. FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE (FCM). LANZAROTE. (1983- )

La FCM se constituye en una plataforma cultural privada que desarrolla su actuación a partir de tres áreas complementarias de trabajo: las artes plásticas, el medio ambiente y la reflexión cultural. Los programas y las diferentes iniciativas impulsadas se desenvuelven en la zona de encuentro determinada por esas tres líneas temáticas, abordadas con espíritu crítico y alternativo.

Los objetivos de su actividad son los siguientes: Conservar, estudiar y difundir la obra y el legado artístico de César Manrique (Puerto Naos, Lanzarote, 1919 – Lanzarote, 1992). Promover la actividad artística y la reflexión cultural. Desarrollar actividades que favorezcan tanto la conservación del medio natural como su transformación sostenible y la ordenación del territorio. E impulsar estudios e iniciativas que atiendan a las relaciones entre arte y naturaleza.

Durante décadas, el artista César Manrique trató de proteger los paisajes de la isla de Lanzarote de la agresión económico-turística, defendiendo una postura que cuidara la relación hombre-entorno, inculcando a sus pobladores un sentimiento de respeto por la isla que habitan. Hoy en día, la Fundación continúa su labor siendo eje principal de su actividad la celebración de seminarios sobre paisaje, turismo, ecología, ordenación territorial y arte público, entre otros. En noviembre de 1998, la Fundación César Manrique hizo público su compromiso a través de un *Manifiesto por la sostenibilidad de Lanzarote* en el que hacía pública su participación activa en la búsqueda de soluciones



a los problemas ambientales y culturales, su compromiso con un entorno que necesita que se detenga el crecimiento turístico en la isla (generador de grandes desequilibrios demográficos, sociales y ambientales) así como la urgencia por articular políticas medioambientales sostenibles.

A lo largo de diez años de actividad, se han planteado diversas iniciativas culturales, plásticas, medioambientales y educativas en torno a la naturaleza, el espacio público, la creación artística y el territorio de Lanzarote. Para ello, los diferentes departamentos –Conservación y Artes Plásticas, Programas Culturales, Medio Ambiente, Pedagógico, Archivo y Biblioteca– han dado continuidad a los programas permanentes de sus respectivos ámbitos y se han ocupado de organizar cursos y de profundizar en sus objetivos específicos, directamente relacionados con los objetivos generales del proyecto institucional. Su director de Actividades Fundacionales, Fernando Gómez Aguilera, describe algunas de las estrategias seguidas por la FCM en su defensa de la isla de Lanzarote (declarada Reserva de la Biosfera) y el contexto en el que se desarrolla esta postura:

“La implicación de la FCM en cuestiones ambientales y territoriales vinculadas a su entorno, la isla de Lanzarote, ha sido creciente, como consecuencia de las demandas sociales y de la propia dinámica de debate insular generado sobre el control de crecimiento de la planta alojativa turística. Además de tomar parte en el debate público como un agente social más, la institución ha apoyado movilizaciones sociales que reivindican una gestión racional de los recursos naturales insulares en la perspectiva de una estricta regulación del crecimiento y la ocupación del suelo. Asimismo, ha continuado sosteniendo acciones legales contra presuntas infracciones urbanísticas que, bien pueden vulnerar el marco de la Moratoria establecido por el Cabildo de Lanzarote, bien constituyen, a juicio de la FCM, agresiones contra el patrimonio público y el interés general.”<sup>18</sup>

Fernando Gómez habla de “demandas sociales y de la propia dinámica de debate insular”, es decir, de la existencia real de una preocupación generalizada de los habitantes de la isla por los cambios en su entorno

y por cómo se producen éstos. Frente a esta demanda, “la Fundación –comenta Gómez Aguilera– ha prestado particular atención durante el último año a la revisión crítica de la naturaleza de la democracia actual y, por consiguiente, a la calidad de los procesos de toma de decisiones, una cuestión con repercusiones directas sobre la construcción del paisaje y la ordenación del territorio, además de incidir de modo sustancial en el orden contemporáneo del mundo, en una perspectiva más general.”<sup>19</sup>

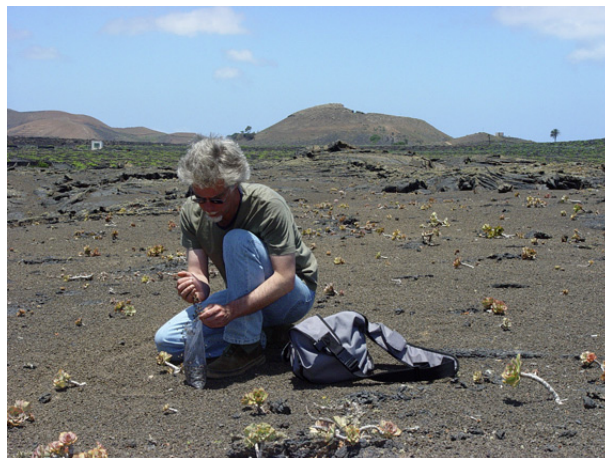
La FCM ha continuado con su programa anual de becas y premios iniciado en el año 1997, además de gestionar el museo ubicado en su sede, promover la catalogación de la obra de César Manrique, organizar diversas exposiciones temporales y programas culturales –foros de reflexión, conferencias, cursos...–, publicar monografías y ensayos sobre arte, cultura, medio ambiente y ecología, y acometer una amplia labor pedagógica y de activismo medioambiental, vinculado a la conservación y gestión sostenible del territorio y los recursos naturales de Lanzarote. Se ha intentado poner en marcha, sin demasiado éxito, un proyecto de colaboración con los distintos ayuntamientos de la isla. Se trata de ofrecer una obra de arte público a cada ayuntamiento, pudiendo ser ésta de carácter permanente o efímero, una escultura, instalación o performance, que a pesar de su ubicación fuera de las instalaciones de la fundación, pertenecerán a la colección del museo. Para ello la FCM ha dispuesto una Residencia-Taller (*La Casa de las Cúpulas*) donde los artistas invitados podrán trabajar y desarrollar sus propuestas que estarán comprendidas dentro de este proyecto denominado *Arte-Naturaleza-Arte Público*. Uno de los proyectos que se está preparando consiste en la creación de un “jardín de lava” a cargo del artista iraní Siah Armajani<sup>20</sup>.

Una característica relevante e innovadora dentro de este programa de actuaciones artísticas, *Arte-Naturaleza-Arte Público*, es que para la realización de estos proyectos se pretende contar con el diálogo entre los dirigentes de los municipios y sus habitantes, siendo

uno de los fines de estas propuestas generar dinámicas sociales en espacios deteriorados. Todo un reto y una gran apuesta que, de momento, no se ha visto correspondida por los políticos actuales.

Dentro del programa de Residencia-Taller han participado Nils-Udo, Miguel Ángel Blanco, Hamish Fulton, Axel Hütte, Thomas Joshua Cooper y Giuliano Mauri, entre otros. También han aceptado participar en este programa de exposiciones y residencia Jim Hendrix, o Adolf Schlosser (quien ha fallecido recientemente y no llegó a realizar ningún proyecto con la Fundación). Nils-Udo realizó obras con sal, hojas de palmera, cañas... disponiendo los materiales en diferentes lugares de la isla. Se han podido ver fotografías de gran formato tanto de este trabajo en Lanzarote y en otros lugares, en el Círculo de Bellas Artes, en una exposición monográfica sobre este artista, en 2005. Hamish Fulton realizó varias caminatas y fue tomando imágenes fotográficas que luego se expusieron en la Fundación. En *Acudiendo al mar*, Thomas Joshua Cooper sigue registrando el límite entre el Atlántico y la costa —proyecto que lleva desarrollando algún tiempo en diferentes lugares. Si bien, cabe aclarar que, de momento, las obras con las que participan los artistas invitados son obras fotográficas o de carácter efímero o inaprensible —como las caminatas de Fulton o las sutiles intervenciones de Nils-Udo.

Entre esas caminatas respetuosas, rescataremos y describiremos más detenidamente la del artista español Miguel Ángel Blanco, invitado en junio de 2003 a participar en el programa de Artistas en Residencia de la Fundación, donde realiza la exposición “Geogenia”. Durante su estancia en la isla Miguel Ángel Blanco recorrió numerosas zonas y recogió materiales que le sirvieron para realizar varios libros destinados a su obra *Biblioteca del Bosque*. Este artista no realiza sus obras en el paisaje pero estos paseos son parte fundamental de su proceso creativo. Como adelantábamos en el epígrafe 3.1.1.5. “Leer en los materiales que conforman la naturaleza...”, Miguel Ángel Blanco es un artista que se acerca a la naturaleza con la actitud de un cami-



Miguel Ángel Blanco recolectando muestras de lava volcánica para sus obras (arriba) y Nils Udo realizando una pieza con sal marina (abajo).

nante solitario que busca, encuentra por azar y rescata en su caminar atento pequeños restos naturales del entorno, tanto orgánicos como inorgánicos: hojas, semillas, resinas, líquenes, piedras..., con los que escribe libros-paisajes, narraciones poéticas sobre la densidad espiritual de los habitantes del bosque —como lo describe José Juan Ramírez en el catálogo de la exposición.<sup>21</sup> Estos materiales naturales son acompañados en cada caja-libro por un pequeño número de páginas ilustradas en diferentes papeles que varían de un ejemplar a otro. Dichas páginas están trabajadas en técnicas como la xilografía, la aurografía, la estampación digital o el humo de vela, y se incluyen otras sustancias como parafina y resinas diversas que permiten fijar



los materiales encontrados a la superficie del libro cuando el artista lo desea, ya que en ocasiones, éstos permanecen sueltos tras un vidrio (caja-vitrina). Finalmente, cada libro parece presentarnos una especie de micropaisajes, fragmentos que se muestran como el paisaje mismo, como “non-sites” de cada uno de ellos. Miguel Ángel Blanco lo ha definido muy bien con los siguientes términos:

“Dentro de una pequeña caja pueden abrirse abismos insondables, vislumbrarse lagos profundos, espacios infinitos, tormentas, fuentes, arroyos, fuegos... y hasta, a través de una gota de resina, la formación del Universo. El libro es la memoria de lo inmemorial. Pero nunca llegaremos al fondo de la caja, nunca podremos abarcar la infinitud de la dimensión misma.”<sup>22</sup>

Entre las numerosas publicaciones<sup>23</sup> de la FCM, estructuradas dentro de diferentes colecciones según temáticas, figuran títulos como: *Poéticas del lugar. Arte público en España*, *Arte público: naturaleza y ciudad*, *Naturaleza: la conquista de la soledad*, *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*, *Situación diferencial de los recursos naturales españoles*, *La cultura ecológica*, *Una ecología renovada a la medida de nuestros problemas*, *Diálogos Arte Naturaleza*, etc., así como numerosos catálogos de las exposiciones que se celebran en las salas del museo y de los artistas que intervienen dentro del programa Arte-Naturaleza-Arte Público.

Señalar también que dentro de la colección *Materiales Educativos* se contemplan las propuestas pedagógicas y divulgativas relacionadas con asuntos ambientales, territoriales, artísticos y sociales. Una de estas publicaciones es *Conocer el PIOT: Misión posible*. La idea de la FCM es la de transmitir la importancia del PIOT –Plan Insular de Ordenación del Territorio– instrumento por el cual la sociedad lanzaroteña se ha dotado de una normativa que trata de hacer compatibles las actividades humanas con la preservación del territorio común. La FCM quiere compartir esta idea con la comunidad educativa para que este conocimiento se haga llegar a los jóvenes. Para conseguir la publicación de estos cuadernos, destinados a profesores y

alumnos, se celebraron varias reuniones con profesores de los centros educativos de enseñanza secundaria de la isla.

Este respeto al medio es una condición indispensable en las intervenciones de los artistas en el paisaje de Lanzarote, dentro del programa de la FCM. “Aún no nos hemos encontrado incompatibilidades” –declara Fernando Gómez Aguilera, su director. “Cuando se produzcan en el proyecto, nuestro criterio será claramente limitador, inclinándonos por respetar tanto la ordenación legal del territorio como la sensibilidad insular, en tanto en cuanto la iniciativa implique transformar el espacio físico; si la propuesta afecta al concepto y el soporte es audiovisual, la libertad crítica es absoluta.”<sup>24</sup>

Como puede comprobarse, existe un interés real de la Fundación por el arte público (comprometido) y el arte en relación a la naturaleza, contextualizado y no aislado de la realidad que vivimos. Canarias ha sido y es territorio masacrado por la industria del turismo, que ha modificado su paisaje de una forma extraordinaria en las últimas décadas. Así mismo, las islas son lugar de acogida de otros viajeros no tan afortunados, “los inmigrantes africanos”, que llegan a sus costas por cientos diariamente. Todas estas cuestiones son tratadas en las publicaciones especializadas de la FCM y en los ciclos de conferencias.<sup>25</sup>

#### 4.2.2.1. César Manrique y la obra total

El artista canario César Manrique (Arrecife, 1919-1992) cultivó diversos lenguajes creativos –pintura, escultura, urbanismo, arte público... En el conjunto de su producción artística subyace una manifiesta voluntad de integración con el entorno natural, un propósito sincrético y totalizador –*arte total*, en sus palabras– que hizo explícito en sus diseños de espacios públicos. Un esfuerzo de armonización, en definitiva, que no sólo hace referencia a su pasión por la belleza, sino también por la vida.

Lázaro Santana enumera algunas ideas básicas –tan elementales como eficaces– que Manrique puso en práctica en la intervenciones que realizó en Lanzarote y en otras islas del archipiélago canario:

“(…) a) respetar la naturaleza; b) subrayar, sin que se advirtiera ningún énfasis personal, su belleza intrínseca; c) hacer que el hombre se sintiera parte de ella, y d) que esta integración se llevara a cabo con un auxilio tecnológico discreto y eficaz que asegurara su comodidad.” (…)

“La Carta de Atenas (1933) elaborada en el IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, afirmaba que “los materiales del urbanismo son: el sol, el aire, los árboles, el acero y el hormigón armado” (Citado en: *Por las cuatro rutas*. Gustavo Gili, Barcelona, 1972.) Para coincidir plenamente con Manrique sólo hubiera bastado añadir ahí “y la voluntad integradora y armonizadora del hombre”<sup>26</sup>

Ciertamente, Manrique trató de integrar en su persona labores de pintor, diseñador, ecologista, arquitecto, escultor, jardinero, urbanista, etc. Trataba de llevar el arte a la vida defendiendo la belleza de los lugares y para ello se apoyó en otra de sus teorías “educar con el arte”. El papel jugado por César Manrique en la isla estaba marcado por un fuerte carácter mesiánico; consciente de la recepción turística a la que se estaba enfrentando la isla, sabía que urgía prepararla para que no se deteriorara como lo habían hecho las islas mayores, Gran Canaria y Tenerife y la costa mediterránea peninsular. La arquitectura era el más importante de los flancos a cuidar, había que huir de los modelos internacionales y trabajar a favor de los valores regionales. Hubo que revisar, rescatar, pero también inventar una “arquitectura isleña”. Su fuerte personalidad y su capacidad para convencer a los políticos del momento de las medidas que era necesario tomar, hicieron de él todo un símbolo de la isla de Lanzarote. Esto contribuyó a su vez a eclipsar no sólo a los profesionales con los que trabajaba en el desarrollo y realización de sus proyectos, sino a otros artistas isleños. César, como se le llamaba en la isla, es un mito que aún perdura.

Resulta complejo explicar en qué consistieron las intervenciones que César Manrique llevó a cabo junto a equipos de técnicos (arquitectos, urbanistas, diseñadores, jardineros...) no sólo en la isla de Lanzarote, sino en otras islas del archipiélago y en otras ciudades del territorio español (entre ellas Madrid); miradores, auditorios, intervenciones en cuevas y otros lugares de interés turístico, recuperación de edificios emblemáticos deteriorados ahora convertidos en museos, etc. Sí, puede decirse básicamente que son lugares, señalados en cierta forma por el artista, de obligatoria visita en las rutas turísticas de la isla. Aunque el logro de César Manrique al construir lugares muy integrados con el espacio natural es casi total, estos puntos de la isla se han convertido desgraciadamente, sobre todo en fechas estivales, en auténticos hormigueros humanos. La posibilidad de estar en soledad para contemplar el lugar ya no es viable; los turistas lo llenan todo y la intervención del artista resulta relativamente desvirtuada. La isla de Lanzarote ha llegado a un punto de saturación turística casi insoportable –más aún si consideramos que se trata de una isla pequeña–, los políticos parecen no saber dónde están los límites o no estar interesados en ponerlos. La especulación y la corrupción están presentes en el día a día de los isleños, que en algunos casos participan de ellas. Por supuesto, esto ocurre en otros lugares de España. No podemos pasar por alto el mencionado papel educativo que, en este sentido, comenzó Manrique y que hoy continúa la Fundación. Gracias a las numerosas manifestaciones contra la edificación de apartahoteles sobre la arena de la playa, en lugares emblemáticos o destruyendo palmerales naturales, la población lanzaroteña fue tomando conciencia de que la isla que habita no dispone de recursos inagotables, de la necesidad de formas de actuación responsables sobre su territorio y de qué es lo que no quieren. Por supuesto, no hay consenso sobre éste último punto, pero mayoritariamente, el “conejero” (como se llama al lanzaroteño en Canarias) es amante de su tierra y vive muy conectado a ella y a su mar.

Mariano de Santa Ana señala la capacidad de César Manrique para cambiar la percepción que se tiene de Lanzarote; un desierto de lava, un lugar que produce horror al vacío de la naturaleza [sublimidad]<sup>27</sup>. Aunque también destaca una parte del proyecto seguido por Manrique, la del proceso de ficcionalización, que comprende intervenciones en el territorio y dispositivos para contemplar su “autenticidad”<sup>28</sup>. Este hecho comporta una paradoja pues, como dice Jonathan Culler, “cuando el objeto es marcado o considerado como auténtico es al mismo tiempo mediatizado, un signo de sí mismo, y por lo tanto no auténtico en el sentido de intacto”<sup>29</sup>. De modo que mientras cree usar el arte como espejo de lo real, Manrique convierte a Lanzarote en una suma de paisajes-diorama, en una isla hiperreal. Esto se debe a que los cánones de autenticidad que impone Manrique en la arquitectura popular se ajustan igualmente a los patrones de nostalgia y espectacularización impuestos por la industria turística a escala mundial. Así la cultura insular es exhibida como producto de la naturaleza más que de la historia, tematizada para el turista.

Finalmente, concluye De Santa Ana:

“(…) junto a la paradoja semiótica el proyecto de Manrique integra también una paradoja política: si, por una parte Manrique se comporta como un agente de la estetización que propaga el capitalismo tardío, por otra, llegado un momento, le planta cara al Capital cuando pocos se atreven a hacerlo, logrando frenar la depredación urbanística de Lanzarote y preservando buena parte de su territorio para intervenciones futuras.”<sup>30</sup> (...) “el mundo es hoy un espacio doméstico ordenado por la industria del viaje, un paisaje cada vez más estandarizado por donde transitan millones de turistas arrastrados por sueños de evasión.”<sup>31</sup>

Este aspecto debe tenerse en consideración, pues si hay una industria que ha contribuido de manera asombrosa a forjar nuestra idea de paisaje e incluso de cómo relacionarnos con él, ésta es la industria turística.

César Manrique regresó de manera definitiva a Lan-



Vistas de la *Fundación César Manrique* antigua residencia del artista, Lanzarote.

zarote en 1966, cuando la isla iniciaba su desarrollo turístico. El artista promovió un modelo de intervención en el territorio en claves de sostenibilidad que procuraba salvaguardar el patrimonio natural y cultural insular; modelo que fue determinante en la declaración de Lanzarote como Reserva de la Biosfera por la UNESCO en 1993. En el “Apéndice I: Textos de artistas”, se incluye uno de los breves escritos que publicaba, son los manifiestos de un activista ecologista, de un artista en los que arte y vida estaban totalmente unidos. Manrique llevó a cabo en su propia casa de Tahíche, hoy sede de la Fundación que lleva su nombre, todo un ejercicio artístico. Su vivienda cumplía en parte las funciones utilitarias propias de una casa

y la mayor parte del edificio era creación en la que la naturaleza está asumida como parte de una estética muy particular.

#### 4.2.3. LA ISLA DE LAS ESCULTURAS. PONTEVEDRA. (1999)

En Pontevedra, en el verano de 1999, se inaugura el proyecto *La Illa das Esculturas* (*La isla de las esculturas*), ideado por Xosé Antón Castro y Rosa Olivares. Este área sin urbanizar de 70.000 m<sup>2</sup> junto a la Junquera del río Lérez, es visitada por espectadores que disfrutan de la isla como zona de recreo, paseo y descanso, a la que se accede a través de puentes y pasarelas. Allí se encuentran instaladas las esculturas de doce artistas de prestigio internacional (Robert Morris, Ulrich Rückriem, Richard Long, Jenny Holzer, Giovanni Anselmo, etc.) que han sido invitados a realizar proyectos específicos para la isla. Las ideas que prevalecen son la relación del hombre con la naturaleza, la referencia a las tradiciones del lugar y la historia de la escultura y del uso de la piedra, tradicionalmente ligadas a la cultura de Pontevedra<sup>32</sup>. Se presentó este proyecto como el primero que se realiza en España como una transformación permanente de un paisaje real a través del arte actual.

Las doce intervenciones que se han realizado en la *Illa das Esculturas* de Pontevedra responden a las ya conocidas poéticas que diversos artistas vienen desarrollando desde hace años. Entre ellas descubrimos *Laberinto de Pontevedra* (1999), de Robert Morris, realizado con granito de Arcade. Este recinto en espiral es parecido a esos otros que ha construido en espacios tanto interiores como exteriores. Quien decida adentrarse tiene garantizada la sensación de angustia u opresión que le hace desear salir cuanto antes de la pieza que parece fagocitarle arrastrándolo a su centro. Esta sensación es más intensa si la pieza está dentro de un espacio expositivo, en cuyo caso no se ve el cielo, ni se siente el movimiento del aire. Una vez se alcanza el centro, éste deja de existir, al igual que ocurría con los *non-site*

de Smithson<sup>33</sup>. Aunque lo cierto es que aún sospechando que no se hallará nada en su interior, la curiosidad por “experimentar” mueve al espectador pasillo adentro como atraído por un imán. Y lo que empieza como un juego divertido termina, en el menor de los casos, provocando cierto mareo debido al propio acto de caminar en espiral por un alto pasillo estrecho (de unos 2m de altura) en el que sólo cabe una persona circulando en un sentido<sup>34</sup>. Morris ha recreado con su *Laberinto de Pontevedra* (1999) el laberinto de Mogor (Marín), el petroglifo más antiguo de Europa (3.000 ac) esta vez en granito y cubierto por pizarra negra, en un entorno de eucaliptos.

Los laberintos junto con los observatorios son dos modelos originales con los que varios artistas de *Land Art* experimentarán en sus obras a partir de la década de los 70<sup>35</sup>. Jean-Marc Poinot asocia estas construcciones como “dispositivo arquitectónico de descubrimiento del espacio circundante” advirtiendo que de tal asociación surge la oposición de los dos extremos de una cadena: “por un lado, el instrumento que permite la observación a los que ya poseen el conocimiento, y por otro, la representación simbólica de las dificultades de acceso a ese conocimiento”<sup>36</sup>.

Volviendo al análisis descriptivo de las obras de *La illa das esculturas*, encontramos tres artistas que forman parte de este parque escultórico y del proyecto *Arte y Naturaleza*, de Huesca. Al tratarse de intervenciones parecidas, no nos entretendremos en analizarlas en profundidad ya que sus obras se comentan detenidamente en ese otro apartado. Uno de estos artistas es Richard Long que realiza para la isla una línea de piedras, *Línea de Pontevedra* (1999), con cachote de granito blanco de 37m de largo por 90cm de ancho. Otro es el artista alemán Ulrich Rückriem, que instaló la primera obra en la isla; una estela de granito rosa de Porriño de 5m de altura y de base cuadrada de 1m de lado que se yergue frente al río. El último artista común a ambos proyectos es el gallego Fernando Casás que con su obra *Los 36 justos* (1999), compuesta por 36 bloques de granito representando árboles talados,



realiza una crítica al abuso incontrolado de la naturaleza y a su explotación indiscriminada.

Doce son las obras que componen este parque escultórico, pertenecientes a otros tantos artistas muy diferentes entre sí. Las otras ocho, realizadas también en 1999, pertenecen a Giovanni Anselmo, Enrique Velasco, José Pedro Croft, Jenny Holzer, Anne & Patrick Poirier, Dan Graham, Ian Hamilton Finlay y Francisco Leiro. Anselmo realiza una columna de granito negro de Campo Lameiro de 120 x 22 x 22cm en cuya cara superior puede leerse “Cielo acortado”. El artista italiano nos sitúa ante una de sus reflexiones más clásicas: la posibilidad de humanizar la idea de infinito inalcanzable es un hecho y lo resuelve identificando aquél con la imagen del cielo, cuya distancia, desde la tierra, podemos acortar un metro veinte centímetros —lo que mide su obra de granito— y por tanto intentar medir lo inconmesurable. La obra *Camino de juncos* de Enrique Velasco, natural de Pontevedra, consiste en una construcción de granito rosa de Porrriño, hierba, árboles y mineral fundido; composición que pretende simbolizar el respeto que debemos a la naturaleza.

La pieza *S/T* de José Pedro Croft expone el diálogo entre lo vivo y lo inerte, entre la energía en movimiento de la naturaleza y la quietud de la piedra. El artista portugués ha construido con granito gris una casa inaccesible (3,20m de alto por 3m de ancho y 5,60m de largo) —ya que carece de ventanas y puertas— contraponiendo la sensación de permanencia de ésta frente a los árboles que la rodean y que irán alterándose según sus ciclos vitales<sup>37</sup>. Un detalle en esta sólida construcción llena de frías aristas parece oponerse a la idea de resistencia que le es inherente: cerca de una esquina de tan extraña casa, la pared que la conforma cede el paso al tronco de un árbol que parece casi unirse a la geométrica edificación. En ese gesto, lo artificial, lo creado por la mano del hombre parece acoplarse a lo preexistente, a lo natural, respetando su presencia.

Los ocho bancos de granito gris que la americana Jen-

ny Holzer dispone a lo largo del paseo central de la isla hablan en silencio de nuestros miedos, del amor y la pasión, de la naturaleza. Esta vez, como el artista iraní Siah Armajani hiciera en su *Mesa Picnic* de Huesca, Holzer invita a la lectura: doce frases o *truismos* han sido labrados en cada uno de los bancos de piedra, ofreciendo opiniones e ideas sobre diferentes aspectos de la vida y de las relaciones humanas. El hecho de que ambos artistas creen un lugar donde sentarse y leer no es la única conexión entre las dos obras; al ofrecer descanso, Holzer convierte el objeto artístico en un elemento de utilidad cotidiana y es ésta intencionalidad constante en la obra de Armajani la que también está presente en los bancos de la americana. El deseo de Holzer es que los bancos se conviertan en parte del paisaje y como tal sean usados, valorados y respetados, pero no por su valor comercial como objeto artístico, sino por sus propiedades vitales y sociales.

El mensaje que transmite el título de la obra de Anne & Patrick Poirier (Marsella, 1942 y Nantes, 1942), *Una Folie o Pequeño Paraíso para Pontevedra*, resulta confuso al encontrarnos frente a una enorme jaula dispuesta en una parte de los 3.000m<sup>2</sup> donde invitan a entrar al paseante. Una jaula con tres sillas de piedra velando un enorme cerebro, la estancia pretende evocar un espacio donde se protege a la memoria. Con el paso del tiempo, esta especie de arquitectura-jaula estará recubierta por las enredaderas que han sido plantadas en su base y tendrá un aspecto más orgánico. La “folie”, en la tradición de la jardinería en Italia, Francia o Inglaterra, aparece integrada como una parte más del paisaje, aunque su mimesis total con aquél se producirá con el tiempo y con el crecimiento de las plantas que los artistas han asociado a la intervención: la obra de arte se irá construyendo a la vez que la Naturaleza se construye a sí misma.

La *Pirámide* realizada en granito por Dan Graham (Urbana, Illinois, 1942) resulta desconcertante frente a sus habituales espacios de cristal (espejo) y metal, en los que el artista consigue una total interacción del



espectador con la pieza. En esta escultura mantiene el espíritu minimalista y sustituye el efecto del espejo por el del vacío interior y la forma del triángulo, recurrente en sus maquetas y construcciones.

Ian Hamilton Finlay (Nassau, Bahamas, 1925 – Edimburgo, 2006) coloca tres medallones de pizarra verde sobre los troncos de tres eucaliptos, a más de cinco metros de altura, donde puede leerse el nombre de *Petrarca* —que también es el título de la obra— y unos números que corresponden a tres sonetos de amor que el humanista italiano compuso para Laura, la mujer que nunca le correspondió.

La balsa de madera de Francisco Leiro (Cambados, Pontevedra, 1957), *Saavedra. Zona de descanso*, flota sobre el río (anclado al fondo) en el tramo final de la isla. En este espacio, una sala de estar, de estructura similar a la de las bateas gallegas, dispone un banco y una estantería con dos quesos de tetilla. El ámbito privado de lo cotidiano queda expuesto al público. Leiro trata el espacio inseguro del hogar presentándonos un lugar reconocible y extraño a la vez. Lo que debería ser confortable es de piedra, las estanterías están vacías, no hay nada ni nadie.



Anne & Patrick Poirier, *Una folie o pequeño paraíso para Pontevedra*, 1999.





Fernando Casás, *Los 36 justos*, 1999.

#### 4.2.4. FUNDACIÓN MONTENMEDIO (NMAC). CÁDIZ. (2001- )

La *Fundación NMAC*, Montenmedio, dirigida por Jimena Blázquez ocupa 30 de las 500 hectáreas de la Dehesa de Montenmedio (zona declarada Parque Natural), situada en la provincia de Cádiz, concretamente en Vejer de la Frontera. Este Centro de Arte propone un espacio donde los proyectos “site-specific” —que pasan a pertenecer a una colección permanente de instalaciones y esculturas en el exterior— establecen un diálogo entre arte y naturaleza. En una primera exposición nueve artistas de diferentes nacionalidades



José Pedro Croft, *S/T*, 1999.

han realizado proyectos “in situ” durante su estancia en la Dehesa. Los lugares donde se ubican las obras, han sido elegidos por los artistas antes, durante y después de concluir los trabajos. Además de una exposición colectiva anual se organizan conferencias sobre arte y naturaleza, charlas con los artistas y talleres para niños<sup>38</sup>. Esta última parece ser una tarea a continuar por la que Jimena Blázquez se muestra muy interesada: “Después de tres años de trabajo y de haber conseguido el respaldo de las administraciones para nuestro proyecto, ha llegado el momento de iniciar un programa educativo y de difusión sobre la relación entre naturaleza y arte contemporáneo. No se trata de seguir acumulando obras al ritmo que lo hemos hecho hasta ahora; nos limitaremos a uno o dos encargos cada año y concentraremos todos nuestros esfuerzos en programas educativos y en una línea de publicaciones sobre reutilización de espacios y arte”.<sup>39</sup>

La Fundación NMAC, nació de la donación de 30 hectáreas y algunos barracones por parte de la Dehesa Montenmedio, que gestiona un campo de golf e hípica, y varios hoteles, entre otras actividades. Esta

Fundación privada sin ánimo de lucro figura en el registro andaluz de museos. Se encuentra dentro de la dehesa, pero su gestión es totalmente independiente de la misma, aunque en ocasiones ésta presta parte de su infraestructura a la Fundación, por ejemplo, talleres de carpintería y forjado que resultan de gran ayuda para la producción de algunas obras.

Como todo centro de arte, fundación o parque de esculturas, es necesaria la obtención de fondos que garanticen la supervivencia de la institución. Si bien la Dehesa —o ¿el Club Resort?— aporta una cuota anual a la Fundación, ésta debe completarse con la obtención de otras subvenciones, patrocinios, etc., que normalmente se solicitan para proyectos y actividades concretas. Así la Diputación de Cádiz cofinanció parte del proyecto europeo que se llevó a cabo en 2002, que contó a su vez con una pequeña aportación del Ayuntamiento de Vejer. Para las actividades de verano han contado en alguna ocasión con la subvención de El Corte Inglés, para la adquisición de material destinado a los talleres infantiles. Caja San Fernando también ha ayudado económicamente en alguna ocasión y empresas como Vipren, dedicadas a la venta de material de construcción, han cedido los materiales para construir alguna obra.

La creación de una colección de instalaciones y esculturas tanto de interior como de exterior abierta al público es uno de los objetivos de este peculiar centro de arte en el campo. Dicha colección se está realizando mediante la adquisición de las diferentes obras que se presentan en exposiciones. Son los miembros de un Comité Asesor Internacional (elegido por la propia Fundación NMAC) quienes deciden cuáles son las obras fundamentales que formarán parte de esta colección. Obras que deberán adaptarse al espacio, ser inseparables del mismo, trabajos importantes dentro de la trayectoria de los artistas seleccionados y que muestren las últimas tendencias en arte contemporáneo. La colección está abierta al público, para su estudio y disfrute, durante todo el año. A través de ella, la Fundación NMAC quiere volverse un punto de re-

ferencia cultural y artística en el sur de España. Dado el elevado número de obras que conforman este proyecto, comentaremos detenidamente sólo algunas de las obras más relevantes del mismo.<sup>40</sup>

Las intervenciones directas en el territorio, *Human Nests* (2001) de Marina Abramovic (Belgrado, 1946) parten de la idea de los pájaros que construyen nidos temporales en esta zona en su paso de Europa a África, y del hecho de estar en soledad y contemplación con la naturaleza. Los agujeros cavados en la pared de la antigua cantera debían tener el tamaño suficiente para que un cuerpo sentado pudiera caber dentro y sentirse protegido por un lado, pero inseguro y frágil por otro, según declara Marina Abramovic. Desde cada uno de los siete huecos situados a distintas alturas penden sendas escalas de esparto a las que difícilmente puede accederse.

Huang Yong Ping (Xiamen, 1954) utiliza uno de los antiguos barracones militares rehabilitados para crear su obra *Hamman* (2003). Al entrar en él las expectativas nos impactan ya que lejos de encontrar uniformes dispuestos en percheros, hallamos batas y calzado apropiados para una relajada estancia en el hamman. Tras descender unas escaleras se descubre una arquitectura completamente diferente; un espacio de alto techo abovedado, lugares para el baño y varios chorros de los que cae constantemente agua. Comprobamos que unas perforaciones circulares, apenas visibles en el exterior del barracón, transforman la percepción del espacio interior y subterráneo del baño turco. Los grupos de orificios se disponen de manera que dan lugar a composiciones estrelladas por las que penetran haces de luz y que, junto con el sonido del agua y la sensación de humedad y calor, determinan la atmósfera de ese espacio.

El hamman (baño turco), dentro del contexto actual de occidentalización mundial, sigue aún evocando lo pagano, lo exótico, lo misterioso, más allá de nuestro concepto de un baño público o de su función cotidiana. La asistencia ritual al Hamman, lugar os-

curo, silencioso y humeante, da lugar a una especie de cohesión colectiva y tácita. Esta obra simboliza la búsqueda del artista y su modo de infiltrarse en las situaciones culturales vigentes. Huang Yong Ping nos ofrece dos construcciones completamente distintas que coexisten sin anularse. Pues, bajo el búnker (arquitectura militar) de la superficie, abierto, es donde se emplaza el Hamman (arquitectura y cultura árabe) que permanece bajo tierra, escondido. “En mi opinión, la interacción entre culturas es algo fundamental. Occidente y Oriente no son conceptos estables sino dinámicos. Por un lado, se enfrenta Oriente contra Occidente para evitar el centralismo occidental. Por otra parte, se enfrenta Occidente contra Oriente para rehuir el chauvinismo.” – Huang Yong Ping.

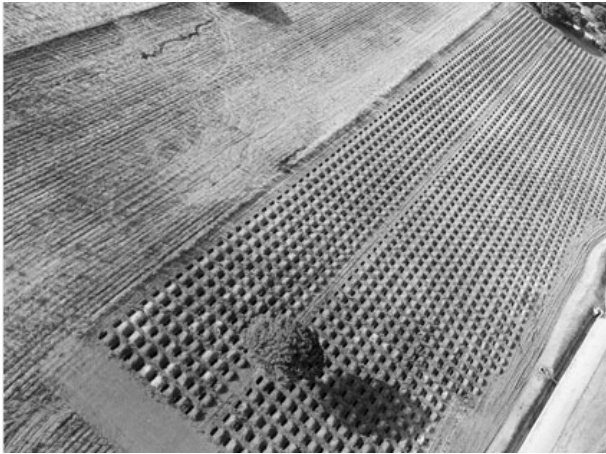
Muchas de las piezas son esculturas que dialogan en mayor o menor medida con su emplazamiento. A pesar de lo complejo de este requisito, no es lo mismo idear una obra para un parque de esculturas en un recinto que cierra al final de la jornada, que hacerlo para una zona habitada con marcadas influencias históricas. Aún así, en Montenmedio algunas obras, como la de Santiago Sierra (Madrid, 1966), tienen una fuerte carga política y exponen problemáticas de actualidad como lo está siendo la inmigración. Nos detendremos en ellas a continuación.

El trabajo del artista Santiago Sierra, *3000 huecos de 180x70x70cm cada uno* (2002), muestra su inconformidad ante el sistema social en el que vivimos y recalca las diferencias sociales y raciales –al menos así es como lo plantea NMAC–. El concepto principal de su obra está relacionado con el trabajo y sobre todo con el de los inmigrantes, la falta de oportunidades y la sumisión a la actividad laboral con el fin de recibir un salario y permitir el funcionamiento del sistema capitalista. Sus proyectos funcionan como actividad y no como producto, representando un espacio de trabajo activo en donde se lleva a cabo el proceso de ganancias y de salario. El terreno donde se realizó la obra está situado en una colina desde la que se divisa el océano Atlántico, el estrecho de Gibraltar

y el continente Africano. Para desarrollar esta idea se contrataron 20 inmigrantes de origen africano que excavaron con palas los 3000 hoyos. Calculando que cada trabajador puede realizar en una jornada de trabajo de 7 horas unos 14 boquetes, se tardaría alrededor de 15 días en excavar los 3.000 boquetes. Los inmigrantes cobraron unos 54€ y se les dio de alta en la seguridad social. El resultado era cuanto menos escalofriante, una superficie de unos 1.200m<sup>2</sup>, ocupada por una enorme cantidad de huecos perfectamente alineados, que, por sus dimensiones, sólo podían evocar tumbas. Después de un tiempo se taparon y sólo quedan unas fotos y un vídeo como documentación de la acción. Sierra resulta un artista siempre polémico y ¿oportunistas en la forma en la que plantea sus obras? El artista aprovecha constantemente la situación desventajosa de los inmigrantes para realizar su trabajo artístico, llama la atención sobre sus difíciles realidades; indocumentados, ilegales, marginados... son víctimas de una pobreza extrema en su país y víctimas en el nuestro al no encajar en el sistema. Pero se nos ocurren mejores maneras de poner de relieve estas desigualdades y las fallas de nuestra sociedad –muchos artistas ya lo hacen al tratar este tema–, y no son precisamente pagar a estas personas para que se dejen tatuar una línea en la espalda o para permanecer dentro de cajas de cartón durante una exposición (siendo además objeto expuesto) o para que sujeten una pared inclinada. Este uso de las personas resulta cuanto menos humillante y desde luego consigue que como espectadores no permanezcamos impasibles, pero no ayuda a mejorar su situación, y es que el artista tampoco lo pretende.

Cuando volvemos a lo que queda de su intervención en NMAC, esto es, al vídeo en el vemos a los inmigrantes cavando esos huecos con aspecto de tumbas, la obra nos incomoda, e incluso puede conseguir irritarnos o asustarnos. Pongámonos en la piel de uno de esos hombres desesperados, sin trabajo y con las necesidades básicas seguramente no cubiertas y a los que –imaginamos– se les habrá explicado que lo que hacen forma parte de una “obra de arte”. Cavemos





Santiago Sierra, 3000 bucos de 180x70x70cm cada uno, 2000.

con ellos mientras observamos la acción. Los agujeros en la tierra son cada vez más profundos y ya, sin lugar a dudas, parecen tumbas. ¿Estaríamos seguros de que ese campo lleno fosas es una “obra de arte”? ¿Cómo, habiendo vivido situaciones extremas para llegar hasta España, podemos estar seguros de que no vamos a acabar ahí dentro o de que la función de esos huecos es otra? Realmente, la tensión se mastica durante el visionado de este documento y tan sólo imaginar la posibilidad de que estos hombres sintieran miedo realizando un trabajo en tan “extrañas” condiciones, hacen que nos replanteemos la ética de algunas obras de arte y desde luego la actitud del artista. No tratamos aquí de volver a pronunciar la desgastada pregunta sobre si algo es o no arte, pero sí de revisar el

estatus artístico que damos a algunos trabajos / obras / acciones. Sierra no muestra su inconformidad ante el sistema social sino que participa del mismo. Lo que hace es subrayar las diferencias sociales y raciales, así como la falta de oportunidades y la sumisión de los inmigrantes y aprovecharse de ello para realizar su “obra”. Porqué NMAC lo presenta bajo otro prisma es una cuestión que desconocemos o simplemente es una clara diferencia de opiniones.

Tocando el mismo tema que Santiago Sierra, pero con una ejecución plástica y manejando conceptos relativos a la inmigración de forma completamente distinta, el vídeo *Home and Away* (2003) de la artista Berni Searle (Ciudad del Cabo, 1964) habla de Europa vista como el destino ideal para empezar una nueva vida y África como el hogar que se abandona. Situada en algún lugar del estrecho de Gibraltar, entre Tarifa y Tánger, la artista se ha filmado flotando en el agua, entre las dos orillas que la cámara deja ver de vez en cuando. A pesar de las circunstancias reales de migración en las que se basa esta obra, Berni Searle no hace una pieza que “ilustra” estas cuestiones, sino crea una interpretación lírica de un lugar, un espacio y unas identidades concretas y a la vez mutables. “*Home and Away*” sugiere un sentimiento de nostalgia y de transitoriedad reforzado por el sonido del mar y el motor de una barca como únicos compañeros de un viaje con final incierto. La voz en off de la artista recitando verbos en inglés nos recuerda que el inmigrante tiene que adaptarse a una nueva tierra, costumbres y también a un nuevo idioma. “La realización de *Hogar y exilio* ha sido tan estimulante como intimidadora—declara la artista— mientras flotaba en el agua fresca, me sentí relajada y, al mismo tiempo, asustada por el presentimiento de un peligro oculto. La tensión se ve reflejada en la obra a través del movimiento onírico del cuerpo dentro del agua, lo que también puede convertirse en una pesadilla, dependiendo de quién está expresando sus deseos y miedos y en qué circunstancias se experimenten estas emociones”.<sup>41</sup>

Acciones como las de Pilar Albarracín (Sevilla, 1968)

rompen con las convenciones asociadas con los tópicos andaluces, convencionalismos asociados a las costumbres y tradiciones nacionales que transforma a través de su trabajo. Así, en *La noche 1002* (2001), en clave de crítica e ironía, la artista, ataviada con un traje tradicional, permanece atada a la baca de un coche junto con otros paquetes. El automóvil recuerda al de un emigrante magrebí. Esta obra —documentada en fotografía— se completa con una acción para vídeo (con el mismo título) en la que la artista baila la danza del vientre, pero sustituye el típico cinturón por cadenas con candados. La esencia de la obra de Pilar surge a través de la ironía, el humor, la crítica, la sensualidad y la poesía, provocando todo tipo de reacciones en el público. Con “La noche 1002” nos habla del mito de Sherezade y de la violencia que se ejerce sobre muchas mujeres, en el caso de esta obra, mujeres del mundo árabe.

De las intervenciones que pueden verse en NMAC hay una que interactúa con el lugar en el que se ubica, se trata de *Quasi Brick Wall* (2003), de Olafur Eliasson (Copenhague, 1967). Los poliédricos ladrillos que componen este peculiar muro están hechos de barro cocido y, en su cara sur, se han acoplado placas de acero pulido que consiguen evocar el efecto que produce la luz del cielo vista desde el bosque a través de las miles de ramas que se interponen entre el caminante y la bóveda celeste. A medida que el espectador se va desplazando a derecha o izquierda, o avanza hacia la pieza, los destellos de luz y los reflejos del azul de la atmósfera titilan en distintas partes de dicho muro que parece volverse casi incorpóreo debido a este efecto que logra confundirnos.

“Durante la preparación de mi proyecto para NMAC, trabajé con la noción de que los visitantes en potencia y los alrededores deben ser entendidos como una progresión en constante diálogo. La experiencia del área y su contexto puede verse impregnada de muchos elementos, entre los que se puede encontrar la intervención artística, así como el visitante, que en virtud del compromiso con una situación puede alterar su percepción del área”— Olafur Eliasson.<sup>42</sup>

El trabajo de Eliasson toca constantemente las fronteras de la percepción humana y consigue crear atmósferas en las que se relacionan naturaleza, arquitectu-



Berni Searle, *Home and Away*, 2003.



Pilar Albarracín, *La noche 1002*, 2001.



Olafur Eliasson, *Quasi Brick Wall*, 1999.

ra y tecnología. La pared que Eliasson levanta en la Dehesa se mimetiza con el entorno ayudado por las facetas reflectantes de los ladrillos que la componen. De nuevo reflejos fragmentados, como ocurría con el *Postaler* de Perejaume o con los espejos que Smithson transportara y situara en diversos emplazamientos, *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, —como hemos comentado en epígrafe 3.1.2. dedicado al artista catalán. La experimentación que el espectador lleva a cabo con la obra recuerda en parte a las construcciones arquitectónicas con espejos y vidrios de Dan Graham (Illinois, 1942), quien construía discursos sobre la participación del espectador en la obra, y sobre la propia identidad del sujeto.

#### 4.2.4.1. Guía de buenas prácticas: Un intento de regulación

NMAC dispone actualmente de una pequeña biblioteca y ha publicado varios catálogos con las obras de los distintos períodos en que se ha invitado a artistas a participar realizando alguna pieza en la dehesa. Por otra parte, en su página web puede consultarse la *“Guía de Buenas Prácticas. Proyectos de Arte Contemporáneo en Espacios Públicos, Naturales y Urbanos”* que forma parte del programa “Arte y Naturaleza dialogan”<sup>43</sup>, y que ha sido elaborada por Jimena Blázquez (Directora de NMAC) y Paula Llull (Adjunta de Dirección de NMAC) en colaboración con otras fundaciones similares de Suecia e Italia. Al consultarla, se dibujaban algunos interrogantes acerca de la aplicación práctica de las estrategias propuestas del tipo:

- ¿Es esta guía una recopilación de acuerdos a los que se ha llegado para regularizar la forma en la que se ejecutan las obras de arte en espacios públicos o una normativa que pretenda una unidad de criterios? ¿Se persigue lograr la aprobación de la misma? Si es así, ¿por parte de qué instituciones, de quiénes?
- ¿Qué otras Fundaciones o instituciones españolas y extranjeras están involucradas en esta guía?

¿Quiénes han colaborado para hacerla posible?

A continuación se describen los pasos seguidos para la elaboración de esta guía, en palabras de Paula Llull, entonces Adjunta de Dirección de la Fundación NMAC:

“Este es un proyecto que presentamos a la convocatoria “Cultura 2000” de la Comisión Europea y nos concedieron una subvención. NMAC lideraba el proyecto y nuestros socios eran una Fundación sueca similar a la nuestra (Wanås), una asociación de arquitectura biológica (GAIA) y el Ayuntamiento de Mola di Bari, ambos en Italia. El proyecto consistió (acabó en diciembre 2002) en hacer una encuesta a profesionales del mundo del arte en los tres países, un seminario sobre arte y naturaleza en Mola di Bari (las ponencias vienen al final de la guía) y luego la realización de un proyecto escultórico en las dos fundaciones que ilustrara las premisas de la guía. En nuestro caso el artista escogido fue Olafur Eliasson y en la fundación sueca lo hizo Eva Marklund.

La guía se escribió a partir de lo surgido en el seminario, las encuestas y la bibliografía leída y del análisis de algunas iniciativas europeas de arte al aire libre. La guía se ha distribuido entre los técnicos de cultura de ayuntamientos (principalmente andaluces) y personas relacionadas con la gestión cultural. Aparte nos han solicitado la guía galeristas, artistas y particulares.

El ayuntamiento de Mola di Bari tenía la intención de hacer una segunda parte del proyecto y quería organizar un concurso entre los estudiantes de la escuela de Bellas Artes para hacer un proyecto de arte público. Desde la fundación tenemos la intención de seguir trabajando en esta línea.”<sup>44</sup>

Aunque en la Guía se advierte que se trata de un “modesto manual”, lo cierto es que ha supuesto buen intento por lograr un consenso en las pautas a seguir en la realización de obras de arte en la naturaleza o cuanto menos, un esfuerzo por analizar el panorama y cómo se puede proceder en estos casos. Asimismo, es interesante la colaboración entre profesionales de distintos campos en el proceso; arquitectos, políticos, técnicos de medio ambiente, artistas y críticos del arte, que han posibilitado el desarrollo de este documento que podría facilitar asesoramiento a quienes estén in-



teresados en la realización de intervenciones artísticas en el espacio público, ya sea rural o urbano.

En la guía se menciona a la *Fondation de France*, cuyo funcionamiento no es el mismo que el de las agencias de arte público norteamericanas, ni el de un Fondo de Gestión Cultural<sup>45</sup>. Se trata de una institución privada que apoya el mecenazgo en diferentes ámbitos y que promueve la figura del “mediador”. Dicha fundación –según aclara Paula Llull– ha publicado *Le Protocole*<sup>46</sup>, un libro que parece más bien una relación de estatutos que explican el funcionamiento de la misma. Lo que se expone de manera resumida es cómo un “comanditario” (que puede ser una asociación de vecinos, un colegio, un hospital, etc.) encargan a un “mediador” (comisario, crítico de arte...) una obra de arte o intervención artística para un espacio concreto. Después de unos meses de entrevistas y conversaciones y de conocer bien las demandas del comanditario el mediador debe saber a qué artista solicitar el encargo. Respecto a la parte económica, la *Fondation de France* paga al mediador durante un período de tiempo y cuando ya se hace el encargo, es labor de ambos encontrar la manera de financiar el proyecto.

Esta fórmula permite que sea el público que va a disfrutar de la obra el que decida dónde y cómo quiere que sea, el mediador sólo ha de interpretar la petición del comanditario de modo que el proyecto artístico resultante sea lo que quiere realmente el ciudadano. Esta iniciativa se ha desarrollado en Francia y Bélgica (*Fondation Roi Baudoin*) y, según se advierte en la Guía de Buenas Prácticas, tiene posibilidades de extenderse a Italia y España.

No sabemos cuál será la repercusión que podría tener este tipo de guía y si resultaría de utilidad si se llevara a la práctica. Lo que sí puede afirmarse es que el ejercicio de elaborarla lleva implícito el interés de un colectivo por este tipo de prácticas artísticas y por su correcta ejecución, entendiendo por “correcta” contar con aquellos aspectos a los que afecta, esto es, el entorno en el que se realizará y su comunidad.

La Fundación Montenmedio (NMAC) continúa con su trayectoria, invitando a artistas a desarrollar un proyecto artístico en la zona de la dehesa destinada a acoger las nuevas obras. Entre las últimas adquisiciones, la pieza de James Turrell, quien trabaja con la percepción de los cambios del color de la luz del amanecer y del atardecer. Una forma de acercar el cielo excavando un hueco en el suelo en el que introducirse para contemplar los cambios de la bóveda celeste.

La fundación acaba de editar *Guía de Europa. Parques de esculturas*, Editorial Documenta y Fundación NMAC, 2006. Esta guía traza un recorrido por parques y espacios escultóricos europeos al aire libre, analizando las corrientes artísticas contemporáneas de los dieciocho países que se incluyen, así como las condiciones climáticas, geográficas y geológicas de cada uno. El libro está ilustrado con imágenes fotográficas de las piezas y con mapas donde se señalan las rutas escultóricas.

#### 4.2.5. CENTRO DE OPERACIONES DE LAND ART “EL APEADERO”. LEÓN. (1998- )

El proyecto, que se desarrolla entorno al pueblo de Bercianos del Real Camino (León), tiene su punto de referencia en una antigua estación de trenes de Renfe que ha sido restaurada. El Apeadero pretende desbordar el espacio expositivo tradicional para generar un “Museo sin muros”, en el que la naturaleza (territorio) es escenario de las intervenciones. Además de lugar de presentación de ideas y exposición de proyectos, contará con talleres de estudio y trabajo, centro editorial (publicaciones que pueden servir de intercambio con interesados en este tipo de intervenciones), centro de documentación y archivo, y programación de cursos, jornadas y seminarios. Cabe mencionar la revista del centro *Territorio Público*, cuyos números 0 y 1 se publicaron en 2002 y 2003, respectivamente. Además, y a pesar de la escasa infraestructura material y humana ya se realizan, aunque no de manera sistemática, proyectos didácticos que acompañan los



proyectos, como son: talleres para niños, visitas con colegios a todas las obras en coordinación con el CRA (Centros Rurales Asociados) y otras visitas guiadas con grupos más reducidos. La idea es que sea un centro abierto y no cerrado sobre sí mismo. Según palabras de sus fundadores Carlos de la Varga y Javier Hernando Carrasco:

“Desde el año 1998 el Centro de Operaciones Land Art, El Apeadero viene ejerciendo una actividad continua y creciente, basada en la intervención en el espacio natural en general y en la comarca sahumantina en particular. El carácter de las actuaciones se insertan en la óptica más actual del Land Art y de los Earthworks, a saber: la acentuación del valor del medio natural mediante la presencia de proyectos de carácter artístico, inocuos para la naturaleza y en algunos casos tendentes incluso a la restitución de espacios alterados. Los proyectos operan asimismo con la consideración del carácter cultural del territorio, es decir, de una transformación a lo largo de los siglos que lo han convertido en un espacio particular, repleto de signos: el Camino de Santiago, los palomares, la peculiar arquitectura del tapial, etc. Antropología y paisaje constituyen en definitiva los ejes conceptuales que definen las actuaciones de los proyectos land art. Pero más allá de estas básicas intenciones medioambientales y culturales, es también voluntad del Centro contribuir a la dinamización de una comarca, que en la actualidad presenta claros síntomas de decadencia, mediante la incorporación de sus actividades al conjunto de los planes puestos en marcha, con semejantes intenciones, desde diversas instancias públicas y privadas. En este caso las actividades se insertan de manera preferente en el ámbito de la cultura, docencia, comunicación, turismo cultural... etc. El Centro ha definido su estrategia de actuación desde sus inicios en dos direcciones:

1ª) La rehabilitación del antiguo Apeadero de ferrocarril de la localidad de Bercianos del Real Camino con la finalidad de convertirlo en sede del Centro de Operaciones y Comunicación Land Art (actuación financiada por la Consejería de Fomento de la Junta de Castilla y León con un monto de 120.202€ - 20.000.000pts.)<sup>47</sup> Asimismo, el acondicionamiento de un vagón-mercancías situado en las inmediaciones del Apeadero, para aula-oficina de información y documentación, o sea, como espacio anexo complementario.

2ª) La programación y realización de los diferentes proyectos de intervenciones estables o efímeras en la naturaleza, que constituyen el eje de su labor y que irán configurando en el

tiempo un verdadero Museo sin Muros.

El Centro de Operaciones Land Art afronta el ejercicio de 2002 como un reto complejo y apasionante de consolidación de su Proyecto de Arte y Naturaleza, ya que intenta unificar las dos direcciones de trabajo descritas:

CENTRO (Apeadero-Vagón) + PATRIMONIO ARTÍSTICO = MUSEO SIN MUROS<sup>48</sup>

En torno al Apeadero<sup>49</sup> se desarrollan diferentes proyectos de arte en la naturaleza. Tienen lugar acciones-intervenciones de distintos artistas, siendo un punto de encuentro muy interesante. El paisaje, aunque prácticamente llano, se ondula levemente en algunas zonas y resulta muy atractivo para este tipo de acciones. Muchas de ellas son de carácter efímero, como *El futuro siempre regresa al punto de partida* (obra en un antiguo palomar de adobe, que aún sigue deteriorándose) y *Antes de cero* (símbolo de “infinito” dibujado sobre el terreno con cipreses) ambas de Carlos de Gredos. Otras son performances, como el *Concierto de Ovejas* o *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando* (1999), de Felipe Quintana y Nilo Gallego o *Atrapar el Paisaje* de Juárez y Palmero, o la acción cíclica (anual) del artista japonés Kiyoshi Yamaoka *De la Tierra a Dios* (iniciada en 2001). Otras se han quedado en proyecto y no se han realizado, como ocurre con el *Bosque metálico* (1998) de Bruno Marcos; la idea consistía en anillar unos árboles a otros cercanos impidiéndoles crecer libremente, haciéndoles dependientes (hasta cierto punto) a unos de otros.<sup>50</sup> Y bastantes piezas podrían categorizarse como esculturas, como ocurre con el *Bosque de Ninfas* (2001) de Virginia Calvo o con *Tránsitos. Arco* (2002) de Carlos Álvarez Cuenllas.

En principio, muchas de estas iniciativas parecen orientadas a acercar el arte a un público no específico, únicamente. Se habla constantemente de piezas que dialogan con el entorno, de la intención del artista por documentarse y conocer el lugar donde va a realizar su obra y, cómo no, las costumbres de los que lo habitan. Se afirma con frecuencia que muchas de estas intervenciones en espacios públicos, rurales o

urbanos, intentan que el público no sea mero espectador, sino que participe y complete la obra. Sobre este tema con respecto al proyecto del Apeadero, comenta Javier Hernando:

“Nosotros no hemos pretendido hasta el momento la misma. Creo que en un ámbito como el de Bercianos –absolutamente rural– esa pretensión sería una quimera. En una ocasión hicimos una presentación de los proyectos en el Ayuntamiento y sólo acudieron cuatro personas. Yo creo que lo mejor es dejar que el proyecto vaya calando poco a poco en la gente. Es difícil porque hay mucha desconfianza, no contra nosotros sino contra cualquier cosa que les resulte desconocida. Lo que planteaba Fernando Gómez Aguilera<sup>51</sup> puede ser factible en un ámbito urbano donde el público es más heterogéneo.”<sup>52</sup>

Por otra parte, y también en lo referente a esta carencia de comunicación entre estas iniciativas (y sus obras) y el público, en el folleto del programa “Arte y Naturaleza dialogan” en el que participaba la Fundación NMAC, se advertía que:

“(…) los promotores [de un proyecto] no han sido convenientemente asesorados por un equipo técnico de expertos en diferentes ámbitos (arte contemporáneo, urbanismo, arquitectos, paisajistas...) Otro de los problemas fundamentales es que las obras no han sido concebidas específicamente para el lugar donde iban a ser ubicadas, dando lugar a enconadas disputas. Intervenciones en edificios históricos, construcciones audaces o agresiones urbanísticas o en entornos naturales acostumbran a levantar una enorme marejada de columnas periodísticas, debates radiofónicos y cartas de protesta de los ciudadanos. Lo mismo sucede con la instalación del mobiliario urbano o con la ornamentación pública de la ciudad o de los entornos naturales (farolas, bancos, esculturas, etc.)”

¿Cuáles son las razones que motivan este rechazo hacia la obra de arte? ¿No agrada estéticamente? Pero... el arte no debería restringirse a una cuestión de gusto, como piensa la mayor parte de la sociedad. ¿Es entonces su hermetismo el que impide que se comprenda? ¿O su invasión del espacio de una comunidad (territorialidad)? Cada proyecto tiene sus intereses, sus objetivos y prioridades, pero quizá todos deberían tener una meta común: lograr que ese diálogo tantas veces mencionado sea real, que se realicen

programas educativos pero no sólo para mantener la buena imagen de las instituciones, sino porque exista un compromiso real por hacer comprensible al ciudadano el hecho artístico, sobre todo ese que acontece en el espacio público.

Comentaremos más adelante algunas obras: *Atrapar el paisaje* (1998), de Juárez y Palmero, en Bercianos, que restituyen una imagen del lugar fragmentada, logrando esta recomposición a través de las miradas que múltiples individuos arrojan sobre el paisaje. La escultura *Nómadas* (2001) de Iraida Cano en la superficie ondulante de una ladera del valle de la Anterrina, así como la intervención de los arquitectos paisajistas M<sup>a</sup> José Villar Molina y José Antonio Rolo Crespo en la laguna de Valdematas y el intercambio de tierras proyectado por Begoña Pérez Rivera *Del cambio de color al intercambio de tierras*, en la que claramente se ven trazos del movimiento *Land Art*<sup>53</sup>. Así mismo analizaremos la obra de Nilo Gallego, *Concierto de ovejas*. Todas estas obras están estrechamente relacionadas con el lugar donde se ubican, por lo que podríamos definir las como piezas de *Land Art*. Aún así, son distintas a las intervenciones norteamericanas y británicas de los años 60 y 70. Teniendo en cuenta que su característica común más inmediata es estar realizadas para un sitio en particular, ¿no sería entonces más conveniente hablar de intervenciones artísticas en el paisaje o en el territorio, e incluso de piezas *site-specific*?

Resulta contradictorio, hoy en día, concebir una obra de este tipo sin tener en cuenta el lugar<sup>54</sup> en el que va a ubicarse, a presentarse, a proponerse. En este contexto no tiene sentido pensar que es posible concebir la pieza y luego, de forma inconexa, situarla aquí o allá, transportarla y decorar el lugar o dejar que la obra *se cuente* a sí misma en un espacio que nada tiene que ver con ella. Muchas esculturas minimalistas ya eran concebidas para un lugar concreto con el que interactuaban. Se establecía un vínculo entre el propio espacio y la pieza ubicada en él –el espacio de la galería dejaba de ser mero contenedor de la obra– es decir, que la obra pasaba a formar parte del lugar, modificándolo.

lo. De la misma forma, cualquier pieza proyectada para un lugar determinado, ya se trate de un espacio público o de un espacio de ámbito privado, se concibe según el lugar, depende de él. Tiene así origen la escultura ambiental “integrada con el espacio que transforma, creando un nuevo espacio activo para el espectador”<sup>55</sup>.

Los artistas expresan distintas preocupaciones a través de sus obras, siguen determinadas estrategias y articulan diversos mecanismos según los objetivos que persiguen. Las obras de artistas españoles todavía mantienen en líneas muy generales puntos de conexión con el movimiento *Land Art*. Abandonan el marco del estudio, de la galería o del museo. Las obras se generan en un contexto “natural”; en el caso del *Land Art* americano un contexto siempre lejano, territorios olvidados por distantes o deteriorados, o por no disponer de cualidades que los hacen atractivos para ser visitados o habitados. La obra está fuertemente vinculada al lugar donde se ha generado, es el fruto de un proceso de diálogo entre el artista y el entorno. Este tipo de obras surge, en parte, como crítica hacia los circuitos institucionales y comerciales del arte<sup>56</sup>. *El Apeadero, Centro de Operaciones de Land Art* (León) es un importante punto de apoyo y desarrollo para este tipo de arte. No se encuentra aislado y lejano, sino que por el contrario, está ubicado en un entorno natural, cercano al pueblo de Bercianos. Desde este lugar, definido por sus coordinadores Carlos de la Varga y Javier Hernando Carrasco como “museo sin muros”, se originan propuestas que operan de formas distintas en el paisaje, conformando una constelación de intervenciones que dan lugar a un mapa temporal de acciones en torno a la zona.

#### 4.2.5.1. Juárez y Palmero. *Atrapar el paisaje*

Uno de esos primeros mapas se traza en Bercianos mediante una planificada performance colectiva que elaboran José Antonio Juárez Seoane (León, 1966) y Jesús Palmero Alonso (Astorga, 1969).<sup>57</sup> *Atrapar el*

*paisaje* (1999) es una acción-intervención cuyo material artístico fundamental es el tiempo y el espacio. La acción consistió en registrar fotográficamente el paisaje. Durante dos sesiones, una por la mañana y otra al atardecer, se tomaron 800 fotografías. Cien trípodes o “esculturas-balizas”, esparcidos por el terreno, servían como punto de apoyo para otras tantas cámaras fotográficas. Los cien colaboradores tomaron, a la vez, 4 fotos en cada sesión; apuntando con su cámara hacia los cuatro puntos cardinales. Mientras, y desde un tren, se registró la zona en cámara de vídeo, primero en dirección Este-Oeste y luego, durante la segunda sesión, de Oeste a Este. Posteriormente, las instantáneas y las imágenes de vídeo se expusieron en un vagón de tren, conformando una nueva representación del paisaje y cerrando así la intervención.<sup>58</sup>

A semejanza de un estudio topográfico del terreno, la acción colectiva en tiempo real (previamente organizada) y la posterior instalación que Juárez y Palmero proponen, consigue estructurar el azar, buscando una lógica oculta que subyace bajo la realidad, tras la percepción que de ésta tenemos. Esta acción sirve como fuente de conocimiento del lugar. La propia obra, antes, durante y después, se convierte en productora de reflexión. Los artistas señalan el lugar con su intervención, nos hacen mirarlo, pensarlo. *Atrapar el paisaje* indica ya en su título la dificultad de aprehender las cosas cuando las miramos, la complejidad de ser capaces de capturar-comprender lo que vemos sin dejar que nuestra vista se deslice sólo superficialmente sobre lo que mira. *Atrapar el paisaje* habla de modos de ver, de la multiplicidad de miradas que existen sobre un mismo paisaje y sobre el concepto “paisaje”, sobre la fragmentación, los modos de ver o los “mapas del territorio” personales. El mosaico de fotografías obtenidas reconstruye el paisaje. La realidad se nos muestra como una suma de realidades paralelas (tiempos presentes) en las que no se ha estado, que no se han visitado y que resulta posible reconstruir —que no aprehender— gracias a lo colectivo de la experiencia. El carácter estático y fragmentario de esta visión-recomposición del paisaje nada tiene que ver con el

dinamismo y la sensación que se tiene al considerar el vídeo que se tomó desde el tren. Este registro, sometido a unas coordenadas espacio-temporales distintas, nos ofrece un recorrido, una distancia, un tiempo y no tanto la representación de un lugar. Ambos registros expuestos en el espacio interior de un vagón de tren, completan el mapa-documento del acto, que se divide en: mapa topográfico que fija objetivamente la realidad del paisaje, el fotográfico (que los artistas llamaron *Reelaboración del mapa del territorio*) y videográfico (llamado *Revisión videográfica*) que recoge su transformación temporal, el humano formado por imágenes y fichas de los participantes y el teórico que contendrá reflexiones de algunos de los que intervinieron<sup>59</sup>. “El libro de mapas se constituye por lo tanto como una red intersubjetiva de interpretaciones, una mirada fragmentada. Pone en juego la ‘confrontación dialéctica’ como negociación de los significados de la obra.”<sup>60</sup>

En 1972, Nancy Holt realizaba *Missoula Ranch Locators*, en Missouri. Un determinado número de personas en un campo podían observar el mismo paisaje a través de unos sencillos visores –tubos de madera que, tal y como lo hacían las balizas de *Atrapar el paisaje*, permanecían anclados a tierra en lo alto de un poste de aproximadamente 1,50m—. Estos visores permitían a cada individuo tener su propia percepción del entorno, eso sí, totalmente dirigida al fragmento que permitía ver el propio mecanismo y según la disposición que la artista decidiera para cada uno de ellos. Al estar éstos colocados en círculo, unos observadores quedaban enfrentados a otros. En el caso de Juárez y Palmero, la intención va más allá de la percepción “auto-referencial” –según describía Nancy Holt su obra– cuando los artistas deciden agrupar los registros del paisaje tomados por los ocupantes de cada baliza. La obra de Holt, empezaba y terminaba en el propio observador. La propuesta de los artistas leoneses trata de ir más allá.

Como ya hemos descrito, se trata más bien de un intento por unificar la multiplicidad de visiones que te-



Nancy Holt, *Missoula Ranch Locators*, 1972.



Juárez y Palmero, *Atrapar el paisaje* (detalle), 1999.

nemos del paisaje. Tarea imposible en cuanto a aspectos subjetivos se refiere, pues el paisaje no es sólo el territorio que vemos, sino todo el ideario que en torno a él guardamos cada uno en su cabeza. Recordemos la conocida y citada frase “El mapa no es el territorio”, con la que Korzybsky sintetiza uno de los presupuestos de la Programación Neurolingüística sobre las teorías de la comunicación humana y sobre los procesos de percepción, revisión y filtración de todo cuanto percibimos. “El mapa no es el territorio”, en cuanto no es la cosa nombrada. El registro fotográfico de una parte de un paisaje, no es la percepción de la persona que tomó la imagen. No obstante, no vamos a restar interés al proceso de ejecución de esta propuesta artística y a sus resultados como obra plástica.

Juárez y Palmero han realizado numerosas acciones



en el espacio natural, así como intervenciones en el espacio urbano. Forman parte de su proyecto *A><P* (*Aislamiento><Permuta*) –desarrollado desde 1998 a 2005– las acciones *Proceso creativo* (2000), *Extensión* (2001) y *Plantación* (2002) realizadas durante los “Encuentros Arte-Otros Medios”, en sus sesiones VII, VIII y IX. Estos encuentros son apenas conocidos, se celebran en Herguñuela de la Sierra (León) y los organiza el colectivo OMA. Estos artistas leoneses realizan a menudo obra escultórica que, en ocasiones, es construida a partir de materiales empleados en sus acciones y que posteriormente instalan en espacios expositivos o recuperan como fondo de nuevas acciones como parte de la escenografía. Ambos desarrollan en equipo varias líneas de trabajo que giran en torno a lo social, el sujeto y la naturaleza.<sup>61</sup>

Para la realización de una de estas acciones, *Plantación* (2002), Juárez y Palmero inyectan espuma de poliestireno en nueve oquedades cavadas bajo la hierba. Dos años más tarde, los artistas rescatan ese material que se ha transformado y tiene la apariencia de piedra. La obra no concluyó con la acción en 2002, sino que tras un período de latencia –en el que seguía gestándose– se recupera y se exhibe en vitrinas. El material industrial sufre en esos dos años un proceso que podríamos llamar mimético, al ser rescatado comprobamos que guarda gran parecido con piedra natural, generando cierta duda en el espectador.

Usando también materiales naturales e industriales, pero con un matiz completamente distinto, Juárez y Palmero llevan a cabo una particular instalación, *Territorio Colonizado* (2000), en la plaza del Foro Iberoamericano de La Rábida (Huelva). Los artistas vallan un perímetro circular de unos 30m y en su interior disponen 60 toneladas de tierra y 150 ramas secas, de 1,5 – 2 m. de altura, que se han traído del norte de la provincia de León. Alrededor de este particular recinto pueden verse carteles de “Prohibido el paso. Territorio colonizado”. Este curioso acto de colonización pone en evidencia la desigualdad en un diálogo como el que propone el Foro Iberoamericano. Tras



Juárez y Palmero, *Territorio colonizado*, 2000.

la faceta amistosa, se descubren las ya sabidas ventajas tanto políticas, como económicas y por tanto también sociales. Los países colonizadores, no sólo no quieren recibir a los inmigrantes de los países colonizados, sino que además, tratan de mantener esa otra colonización económica ejercida a través de multinacionales.

#### 4.2.5.2. María José Villar y José Antonio Rolo. Proyecto para la Laguna de Valdematas

Retomando los planteamientos originarios del *Land Art*, algunos artistas españoles renuncian a las técnicas y soportes físicos tradicionales, recurriendo a mecanismos propios de la instalación o la performance, e incluso de la arquitectura. Se establece además una relación nueva entre los conceptos de arte y naturaleza<sup>62</sup> frente a la planteada por la mimesis griega o el idealismo romántico. En el proyecto de los arquitectos M<sup>a</sup> José Villar Molina y José Antonio Rolo Crespo, en la laguna de Valdematas<sup>63</sup>, no se necesita recurrir a una naturaleza virgen e idealizada, sino que se aprovechan las erosiones naturales para crear a partir de ellas. En este caso, con motivo de la construcción de la autovía León-Burgos, una zona de terreno del que se extrajo tierra quedó, tras unas fuertes lluvias, convertido en laguna y, a la vez, en área de descanso de aves migratorias. La intervención plantea la protección del lugar y señala su particularidad, invitando a conservarlo.<sup>64</sup>

Aunque este proyecto no se llegó a realizar, es inte-

resante comprobar la intención de los coordinadores de *El Apeadero* de hacer partícipes a profesionales de distintas disciplinas en un proyecto que inicialmente era artístico. Por este motivo se ha querido comentar someramente en qué consistía la intervención ideada por estos dos arquitectos.

#### 4.2.5.3. Iraida Cano. *Nómadas*

Aquello que determina el tipo de intervención y sus cualidades formales se debe, en definitiva, a la actitud que adopta el artista. Algunas de estas intervenciones son acciones, otras tienen un carácter más escultórico o son un dibujo sobre la tierra. Artistas como Robert Smithson, Michael Heizer o Robert Morris, entre otros, ejecutaban obras que por su escala resultaban megalómanas y agresivas. Pero no sólo por este motivo, sino por los medios y la forma en la que se actuaba sobre la tierra. En el territorio español no se han realizado intervenciones de esta índole. En cambio, sí se han producido obras como las de Richard Long, Hamish Fulton o Nils-Udo, que se relacionan de forma más respetuosa o íntima con el entorno; intervenciones mínimas en el paisaje que alteran muy poco su apariencia. *Nómadas* (2001) de Iraida Cano (Madrid, 1959) es una obra dual en este aspecto. Su obra podría calificarse de dibujo y escultura a la vez, pues las piezas que la componen dibujan sobre el terreno. La intervención entabla un sutil juego visual —puede verse desde el tren y desde la carretera (a unos 500 metros aproximadamente)—, pero en ciertos momentos del día, dependiendo de la luz que incide sobre ella y de la posición del observador, se vuelve invisible mimetizándose por completo con la colina sobre la que se encuentra. La obra se construye a partir de 450 piezas de acero pulido efecto espejo, que se insertan en bases de hormigón trasladando así el dibujo al terreno<sup>65</sup>. *Nómadas* establece un diálogo, con otra cultura y con otro tiempo. La artista se ha inspirado en una serie de animales mitológicos que toma de unos dibujos rupestres realizados por nómadas en Pakistán. Ella los traslada a nuestro país clavando las placas de

acero en la tierra. Son dibujos nómadas. Aquellos animales, ciervos y caballos (mitológicos o reales), se desplazaban de un lugar a otro a través del paisaje. La artista señala, además, la coincidencia que se da al quedar situados estos dibujos junto a rutas recorridas por “nómadas”; primero en una zona por la que pasa la Ruta de la Seda (Pakistán), ahora junto al Camino de Santiago (Bercianos).

En las obras de Iraida Cano la relación del hombre con el entorno se produce a través de la mirada. Desde hace años, Iraida Cano trabaja en estrecha relación con lo natural, pintando especies vegetales y animales sobre roca. Muchos de ellos se encuentran hoy casi totalmente asimilados por la naturaleza<sup>66</sup>; la pintura va transformándose con el desgaste producido por el sol, la lluvia u otras inclemencias del tiempo, que los han ido desdibujando, y los líquenes que los recubren nos hacen dudar de si realmente están ahí. Por ello, cuando caminamos por un lugar en el que sabemos que ha intervenido, nuestro paseo es atento, miramos buscando, tratando de distinguir lo real de lo representado.

Recientemente, Iraida Cano participa en la exposición *Naturalmente Artificial. El arte español y la naturaleza. 1968-2006*, en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. Para desarrollar su proyecto en el paisaje segoviano, la artista recorrió los alrededores de la ciudad fijándose en su vegetación. Después de varios paseos decidió trabajar sobre la higuera, árbol que encontró en varios puntos de la ciudad. Le llamó poderosamente la atención la capacidad de las ramas para crecer a varios metros del tronco, saliendo en ocasiones de grietas y orificios realmente inesperados. Y confesó su sorpresa cuando le relataron que en las tareas de limpieza de los tejados de la catedral, hubo que retirar varias higueras, alguna de más de dos metros de alto: “Cuando oí esto, enseguida pensé que para esta exposición podría hacer crecer una o más ramas artificiales y no solo en el patio del museo sino en diferentes enclaves de la ciudad, marcando un itinerario y proponiendo ese guiño con la otra

vegetación autóctona que nace tanto en fachadas de edificios, como en la muralla o en las canteras.<sup>67</sup> Su propuesta, *Ramas de higuera*, pretende provocar en el observador la duda entre lo que es natural y lo que es artificial, de manera que al ver una rama de higuera natural se pueda llegar a pensar que es una escultura. “El tamaño de las piezas será real para las ramas que vayan intercaladas en exteriores y habrá una más, gigantesca, para el patio del museo, que nos haga sentir pequeños a su lado; como muchas veces nos pasa con la vegetación exuberante de otras latitudes.”<sup>68</sup>

#### 4.2.5.4. Begoña Pérez Rivera. *Del cambio de color al intercambio de tierras*

El 27 de septiembre de 2002, se materializa la intervención proyectada por Begoña Pérez Rivera (Valderas, 1965). En ella, dos palas mecánicas situadas en dos pueblos de León, Bercianos del Real Camino y Cacabelos, extraen 64m<sup>3</sup> de tierra que varios camiones transportan a lo largo del mismo trayecto pero en sentido contrario, cruzándose en un punto del camino. Finalmente, la tierra de un lugar ha ocupado el hueco dejado por la extraída del otro (aproximadamente 8 x 16 x 0,50 m). En esta obra y de modo simbólico la artista hace referencia al desplazamiento de habitantes que años atrás marcharon de un pueblo al otro (gentes procedentes de la región de El Bierzo llegaron a Bercianos en la Edad Media). La diferencia inicial muy acentuada del color de las tierras, irá disipándose con el tiempo gracias a la acción natural. Las semillas transportadas en la tierra se convierten en plantas que crecen sobre el terreno, este hecho rememora de forma metafórica lo mismo que ocurrió con las gentes que se trasladaron (migraciones) y su posterior integración en un nuevo lugar. Javier Hernando Carrasco señala la capacidad de esta obra para rememorar el pasado y para simbolizar el tránsito humano tan habitual en nuestro mundo contemporáneo.<sup>69</sup> En esta intervención, en la que ningún elemento artificial queda a la vista, se unen lo natural, lo cultural y lo social, haciendo que se active la memoria histórica de dos pueblos. A medida que

se suceden las estaciones, se observa una progresión de flora y un cambio en el color del suelo, la tierra se mimetiza con el nuevo lugar que ocupa.

#### 4.2.5.5. Nilo Gallego.<sup>70</sup> *Concierto de ovejas. Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando*

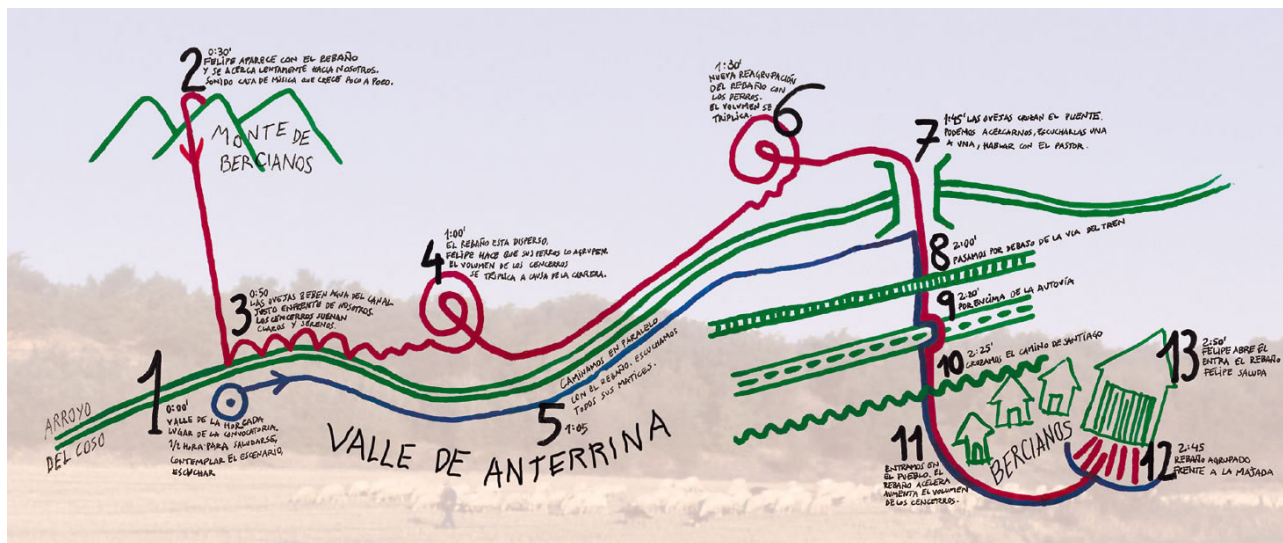
La performance-concierto que el artista leonés Nilo Gallego ideó para desarrollar dentro del marco de actividades de “El Apeadero”, consistió en el recorrido de un rebaño de 296 ovejas guiado por su pastor, Felipe Quintana. Con su ayuda y la de algunos miembros de su familia, se colocaron a las ovejas 293 cencerros de varias medidas y tamaños, y por tanto, emisores de distintos sonidos. El trayecto efectuado con las ovejas era parte del camino habitual que hacían al recogerse al final de la jornada. La cantidad de cencerros era algo extraordinario, bastante superior a la acostumbrada. Nilo acuerda un día de otoño, el 23 de octubre de 1999, para la ejecución musical y los sonidos del lugar en ese día –de lluvia y viento incessantes– contribuyeron con sus notas a la creación de ese concierto que acontecía de manera única e irrepetible.

Nilo Gallego, nos hace conscientes –como desde los años cincuenta consiguiera John Cage– de los “sonidos” cotidianos que nos rodean y de la capacidad de generar música con los mismos y de incorporar el azar en este proceso creativo. Por una parte, Gallego predispone al público asistente a escuchar, a estar atento. Por otra, le convierte en miembro participador del concierto y de la performance, pues quienes quisieran escuchar el concierto de ovejas, debían desplazarse en mayor o menor medida por la zona escogida: escuchar y “fonar” a la vez, aportando susurros, comentarios, pisadas y chapoteos en los charcos (idea de autoría duchampiana).<sup>71</sup>

#### 4.2.6. PARQUE DE ESCULTURAS “TIERRAS ALTAS LOMAS DE ORO”. LA RIOJA. (2001- )

No todas las iniciativas para la promoción del arte





Nilo Gallego, *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando*, 1999 (arriba y centro derecha).



Iraida Cano, *Nómadas*, 2001.



Begoña Pérez Rivera, *Del cambio de color al intercambio de tierras*, 2002. Proceso de ejecución de la obra.

vinculado a la naturaleza cuentan con el mismo soporte económico o con el necesario apoyo institucional del que gozan los casos que hemos expuesto hasta el momento. Al margen de éstos, nacen otros parques de esculturas y convocatorias con recursos inferiores, pero con buenas ideas que poner en práctica con bastante trabajo. Varias de estas iniciativas han

sido llevadas adelante gracias a las ayudas económicas del programa Leader de la Comunidad Europea para el desarrollo rural. El inconveniente es que cada vez más proyectos han procurado acogerse a estas subvenciones y algunos, cuya trayectoria ya había comenzado, se encuentran ahora a la espera de nuevas contribuciones para seguir desarrollando su labor.



El parque de esculturas “Tierras Altas Lomas de Oro” se inauguró el 27 de abril de 2001, en Villoslada de Cameros (La Rioja), en plena Sierra Cebollera, en una zona declarada Espacio Natural en 1995, donde ahora crecen bosques de hayas y robles y antiguamente se desarrollaba el pastoreo y la trashumancia.

La iniciativa artístico-turística, que pretende integrar arte y naturaleza, parte del escultor Roberto Pajares (coordinador), quien pertenece a la asociación cultural TALDEO, desde donde se gestiona este espacio cultural. Puede comprobarse cómo las creaciones artísticas dispuestas en un recorrido para hacer a pie, durante cuatro horas aproximadamente, respetan el medio ambiente. En todas ellas se han empleado materiales naturales de la propia zona.

De momento han intervenido ocho artistas<sup>72</sup>, becados por el Centro Europeo de Información y Promoción del Medio Rural (CEIP), pero la intención es que el Parque de Esculturas aumente el número de obras. Para su realización, también se ha contado con fondos de la Iniciativa Comunitaria Leader II en La Rioja y la participación de la Escuela de Artes de Logroño, que facilitó salas para las exposiciones individuales y colectivas. Como complemento, estudiantes de diferentes edades pudieron asistir a actuaciones de carácter pedagógico cuyo objetivo era acercarles a los ámbitos natural y artístico del parque.

Algunas de las obras que pueden verse han sido creadas por Carmelo Argáiz (*S/T*, 1999-2000), Lesley Yendell (*Gran juego de té*, 2000) y Pamen Pereira (*Testigo inmóvil*, 2001). Cada uno de los artistas trabajó en una zona del parque, durante períodos de tiempo distintos (procesos más cortos o más largos, como el de Argáiz que duró más de un año).

A continuación se incluyen algunas de las ideas en las que se basaron los artistas para crear sus intervenciones:

Lesley Yendell, *Gran juego de té*:

“La idea de nuestro ‘conocimiento virtual’ de la naturaleza a través de los documentales de tv, anuncios y películas nos dan una impresión de una naturaleza domesticada. Esta reflexión sirvió como raíz del trabajo que he hecho en el parque de esculturas. Elegí hacer una taza, un plato, una cuchara, un cuchillo y un tenedor, unos objetos iconos en el entorno doméstico, estrechamente relacionados con la comida, la comodidad y la alimentación que tienen también una fuerte relación con nuestros cuerpos por los actos de remover, lamer, sorber, coger y comer.”<sup>73</sup>

“En toda mi obra hay un acuerdo para que la habilidad de las piezas haga que existan en su propio universo. Creo que mis piezas son entidades que sugieren historias, que plantean preguntas mientras oscilan entre sus realidades varias. Espero al final que las obras desprendan un discurso donde el humor y la ternura no impidan su efectividad. La transformación de un elemento de la naturaleza al entorno doméstico, me sirve como ventana para pensar que esta mesa donde trabajo fue una vez un árbol vivo en el bosque.”<sup>74</sup>

Al encontrar las piezas de Yendell en medio del bosque, la percepción que se tiene del entorno y de la propia escala con respecto al mismo, cambia inmediatamente. Las piezas, de tamaño bastante mayor al habitual, descontextualizadas y realizadas con ramas provocan un cambio en la mirada y también en nuestra percepción del entorno a través del cuerpo; nos movemos y relacionamos con los elementos naturales que componen ese espacio de otra manera.

Pamen Pereira, *Testigo inmóvil*:

“Tumbese, relájese, y contemple cómo se mueven las cosas a su alrededor; está usted colocándose en la posición de Testigo real, momento en el que uno descansa sin el menor movimiento contemplando el discurrir del mundo. Está usted en el centro inmóvil de la conciencia pura; está usted en el centro del Cosmos, centro único e idéntico para todos los seres.

El testigo no se mueve en el tiempo ni en el espacio, sino que son el tiempo y el espacio los que discurren a través de él. El testigo mora en la eternidad y en el infinito porque es ajeno al tiempo y al espacio, la eternidad no tiene nada que ver con vivir para siempre en el tiempo. La respuesta a la pregunta zen ‘¿cómo ir a Nueva York sin moverse?’ es ‘ya estoy allí’.”<sup>75</sup>

Pamen Pereira (Ferrol, 1963) talla una cavidad, en una roca situada bajo un árbol cercano a la ermita de Nuestra Señora de Lomos de Orios. Su forma es una hibridación entre un sarcófago o ataúd y un hombre, reconocible por los huecos labrados para que brazos y cabeza los ocupen. Al llenar ese vacío, el visitante queda tumbado, algo aislado de los sonidos del lugar, mirando al cielo, y allí, a su lado, las ramas del árbol, recordándole que está arraigado al plano donde él se aloja, la tierra. Pereira, a menudo, nos presenta en sus obras la relación vida-muerte que mantenemos con lo natural. Habla de viajes, de ciclos de ida y vuelta, de regeneración, a través de piezas como *El curso circular de la luz* (2005), donde mezcla moldes dorados de semillas (del tamaño de un coco o mayor) y cráneos. El germen de la vida (la semilla) y uno de los símbolos con los que el hombre habla de la muerte (el cráneo), co-habitan un espacio en la tierra, en una pequeña cueva sombría, en la que al principio, nos cuesta distinguir lo que vemos. Esta obra se analizará detenidamente dentro del proyecto “Arte en la Tierra”.

Carmelo Argáiz (Alberite, La Rioja, 1965) recurre a un proceso lento en el que elige un lugar, reconoce el terreno y va adaptando su idea previa de intervención a medida que va trabajando con materiales propios del entorno. Se apropia del lugar y lo transforma. El propio Argáiz expone sus primeras intenciones así como sus percepciones y anotaciones durante las numerosas jornadas de trabajo en el bosque.

Carmelo Argáiz, *s/t*:

“El lugar debía estar cercano a un río o arroyo, un hueco formado por árboles, maleza o paredes naturales no debía ser muy grande, quería algo recogido, cerrado, íntimo. Tenía claro que no quería intervenir en sitios con una identidad natural bien definida, donde la obra sobrara. Buscaba un sitio secundario, susceptible de ser transformado.

Es el lugar la esencia de esta obra, la pretensión de armonía con él, sintonía con su espíritu (ante la imposibilidad de develar su misterio, por otra parte innecesario) [la que] hace que rechazara cualquier tipo de acción que lo afectara drásticamente en otros sentidos (las transformaciones surgieron con la medida que da el conocimiento al paso de los días).

El resultado es una obra compuesta por una escultura y una



Carmelo Argáiz, *S/T*, 1999-2000.



Pamen Pereira, *Testigo inmóvil*, 2001.



Lesley Yendell, *Gran juego de té*, 2000.

intervención espacial. Empleé modos y conceptos escultóricos, pictóricos, arquitectónicos y paisajísticos ligados a factores de origen antropológico. Por tanto no es sólo una imagen sino un ambiente. Perceptualmente va destinada a la vista y a todo tipo de sensaciones, derivadas de sus características ambientales que incluyen su forma, sonidos, iluminación, flora, fauna, variaciones climáticas.

Estéticamente asumí como principal problema la proporción respecto al espacio y el hombre, los cambios y transformaciones debidos al paso del tiempo natural es la biodiversidad.

La pieza de la que partió el proyecto posee la medida de mi cuerpo extendido. La práctica totalidad de los trabajos fue ejecutada de manera manual con la ayuda de Ana, Cacho, Pájaro y algunos amigos más.”

Argáiz ofrece anotaciones que recuerdan en cierta manera a Richard Long o Hamish Fulton. Cuando estos artistas exponen sus obras ponen frases o palabras al pie de las fotos, en las cartelas o con grandes letras en la pared, contando qué tiempo hacía mientras realizaban una obra, si llovía o hacía viento, si era de noche y había luna llena, etc. Detalles que a fin de cuentas acercan al público las condiciones en las que se da el proceso de creación:

“Una poza en el arroyo habiendo quitado un matorral que la tapaba. Senda, al lado. Mirar desde el interior. Tres peldaños para la cascada. Piedras pesadas, regulares, traídas de al lado. Hacer una entrada, tapias (hay que librar el rosal silvestre). Más piedras. Escaleras que bajan (como una culebra). Cortar matorral, arbustos, hierba. Primer hueco, tronco de árbol podrido tendido en el suelo, piedras a la izquierda y dos cascadas, fresno, arces, acebos, hierbas silvestres. Se está fresco dentro, es verano. Senda. Las raíces de acebo. Podar, cortar más matorral. De nuevo escaleras siguiendo una curva ascendente. Tapia, traemos las piedras rodando. Encontrar un huerto abandonado escondido por la maleza hará que se alargue la cosa.

Desbrozar. Desbrozar. Desbrozar. Descubrir el tronco de un chopo centenario quemado, rajado y aún vivo. Hay otra terraza. Recomponer el cauce del río. Espinos, albares y hendirnos. Dos ruedas de camión tapan la última poza, necesitamos un Land Rover. Quitar las gavillas. Terraza y última tapia. Debajo del acebo te guareces de la lluvia, si no es muy copiosa. La tierra rastrellada de las terrazas se ve desde la pradera, dos planos, el arroyo al lado, las nubes pasan arrojando debajo de mis pies. Por este año se acabó.

De vuelta, agosto 2000. Cortar la hierba, aunque me gusten

las ortigas. Picar la pared, montones de piedra y tierra aparte, todo organizado. Pico y pala, calor, agotador. Hacer las últimas tapias y la segunda terraza debajo de la pradera. Un banco de tres piedras. Seguro que hay algo de lo que me olvido. Montones de ramas para hacer una escultura, parece un taller. Berrea. Más ramas desde la almeda, los pinares, los hayedos, la ribera de La Iregua. Necesito el remolque y un cuadrado de dos treinta de hierro. Hacer 27 dibujos con ramas, el del rosal era especial. Construcción, los colores de la corteza son distintos. Superpongo los cuadrados, algunos dibujos se anulan por completo. Veo como queda. Dudas. Debe prevalecer la decisión, vamos a poner el techo. Pleno otoño. Demasiado tiempo con lo mismo. Los colores después de la lluvia. Capellanes de hierba y trébol para la techumbre. Colocar las ramas de escoba, la hierba boca abajo, la tierra encima, extender con la paleta 12 sacos de mierda de vaca del día, dejándolo bien compacto, liso, ocre. Está nevando con sol, el aspecto es brillante y fresco, huele mucho. Cambios en el interior de la pieza. Desde arriba se ven tres planos, sale y entra un petirrojo.

Hacer la valla anticiervos.

Invierno, segunda crecida del arroyo, se han movido algunas escaleras, comienza a crecer la hierba del techo de la escultura.”<sup>76</sup>

Además de las intervenciones en el parque, la asociación TALDEO coordina otras actividades de tipo cultural en la zona. En 2004, desde el 1 al 10 de agosto, recorriendo tres pueblos de la Sierra Cameros, se celebraron varios conciertos de piano, percusión y voz, a la vez que se mostraban algunas esculturas de Roberto Pajares, quien también proyectó imágenes contra las pétreas paredes del lugar. La propuesta, *Música del Paisaje*, se desarrolló en contextos diferentes siempre al aire libre; uno de ellos, una cantera a cielo abierto que ha cesado su actividad, otro delante de la Ermita de Nuestra Señora de Lomos de Orios, punto de referencia en el recorrido escultórico.

La parte del principal del proyecto, esto es la que corresponde a las intervenciones, no ha seguido creciendo por falta de apoyo económico, pero sus coordinadores confían que pueda seguir adelante.



#### 4.2.7. PARQUE ESCULTÓRICO ARTE Y NATURALEZA DEL RINCÓN DE ADEMUZ. VALENCIA. (2001- )

Desde 2001, el escultor Lucas Karrvaz dirige un equipo de trabajo que se encarga de las actividades del parque. A través de la Bienal Internacional de Escultura del Rincón de Ademuz (Valencia), convocada por La Asociación para el Desarrollo Integral del Rincón de Ademuz (ADIRA) en colaboración con los Ayuntamientos que lo componen, nuevas obras pasan a formar parte del Parque Escultórico Arte y Naturaleza. ADIRA es una asociación que gestiona los fondos del programa “Leader” de la Unión Europea para el desarrollo rural, en este enclave valenciano. Las obras que permanecen expuestas<sup>77</sup> durante dos años, hasta la siguiente edición, se encuentran repartidas entre los siete pueblos y diez aldeas que conforman la comarca y pueden verse a lo largo de distintas rutas de senderismo. El tema sobre el que se ha propuesto trabajar a los artistas es “el medio rural” y se permiten todo tipo de materiales.<sup>78</sup>

El artista Diego Arribas (Madrid, 1957) –también director de los encuentros *Arte, industria y Territorio*, en Ojos Negros (Teruel)– fue uno de los participantes. Su trabajo para este evento, “*Crepuscular*”, consistió en un conjunto de 24 postes de color rojo instalados en la orilla del río Turia a su paso por la localidad de Casas Bajas. El caudal irregular del río hacía que, en función de las lluvias, los postes permanecieran en tierra o dentro del cauce cuando las aguas bajan más crecidas. “Me atraía esa indeterminación del lugar que ocupaba la obra, esa aparente movilidad, como una metáfora de nuestras dudas, nuestros titubeos, nuestra inseguridad” –declara Arribas<sup>79</sup>.

Los miembros de la organización dieron todas las facilidades posibles a los escultores, tanto en el transporte e instalación de las obras, así como en la estancia en el Rincón. En este proyecto, como en otros, la creación de un parque escultórico se contempla como pro-

puesta para dinamizar la zona (turismo). El parque de esculturas pasa a ser uno de los atractivos empleados para promocionar la región. Tras leer las bases de esta convocatoria y consultar en su web las imágenes de las obras seleccionadas, se saca la conclusión de que parece necesitar algo más de rigor; por ejemplo, las piezas que pasan a formar parte de la colección, son las adquiridas (premiadas) y las donadas por los artistas participantes.<sup>80</sup>

### 4.3. CONVOCATORIAS PERIÓDICAS: INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN EL TERRITORIO

Es necesario tener en cuenta las condiciones de partida de cada una de estas propuestas. Muchas no cuentan con la solvencia de una fundación o museo. La mayoría o todas parten del trabajo –en la mayoría de las ocasiones, no remunerado– de personas interesadas en este tipo de manifestaciones artísticas, que deben luchar por conseguir subvenciones para mantener el proyecto a flote y por lograr que avance y mejore en cada convocatoria.

En este contexto, encontramos propuestas que tienen carácter anual, otras bianual, alguna que se ha celebrado dos veces en cinco años, y otras que han fracasado en el intento. Como hemos expuesto anteriormente, algunas de estas iniciativas sólo consisten en crear un parque de esculturas –con todo lo que ello supone–, otras pretenden ser un punto de referencia para el arte en el paisaje y para ello dotan al proyecto de un corpus teórico (seminarios, conferencias). En muchos casos, las propuestas han ido ganando en calidad y compromiso. Algunas se anuncian cada año en los medios y tenemos conocimiento de su existencia. Pero durante los primeros años, la información sobre la existencia de estos proyectos era escueta y no tan accesible como hoy en día. Es oportuno reconocer que “el arte en el paisaje” se ha puesto de moda y cada vez surgen



más parques de esculturas, convocatorias de arte en espacios naturales o cursos sobre paisaje. Por ejemplo, son de reciente creación la Bienal internacional de arte contemporáneo Parque Natural Cabo de Gata-Níjar (Almería) que dedica parte del programa al *Land Art* y, también, la I Bienal de Arte, Arquitectura y Paisaje de Canarias, a la que se le ha dado bastante publicidad, pero que no ha satisfecho plenamente las expectativas que muchos artistas y críticos de arte habían puesto en tan importante evento.

#### 4.3.1. ARTE, INDUSTRIA Y TERRITORIO. TERUEL. (2001, 2005-)

Esta iniciativa de ARTEJILOCA (Asociación de Artistas y Artesanos del Jiloca) y ADRI (Asociación para el Desarrollo Rural Integral), cuyo director es el artista Diego Arribas<sup>81</sup>, ha sido patrocinada por Programa LEADER II, Gobierno de Aragón, Diputación Provincial de Teruel, Diputación Provincial de Zaragoza, Ayuntamiento de Ojos Negros y Caja Rural de Teruel.

El primer encuentro *Arte, industria y territorio* tuvo lugar en el año 2000 y planteó en las Minas de Ojos Negros, Teruel, la aplicación de una serie de estrategias que permitieran la recuperación de un entorno muy afectado por la extracción de hierro y, como consecuencia después del abandono de la mina, por la despoblación. La iniciativa se articuló en un certamen de arte para seleccionar varios proyectos de intervención en las minas y un encuentro de especialistas en diversas disciplinas (arquitectura, sociología, arte, arqueología industrial o desarrollo local) para debatir las posibilidades de actuación, contrastándolas con otras experiencias. La idea era preservar y rehabilitar las instalaciones mineras (naves y talleres), la zona de viviendas y la vía férrea que habilitarían la zona para el desarrollo de actividades como el turismo cultural, el ocio, la educación ambiental o las artes plásticas, permitiendo su propia subsistencia económica. El encuentro ha propiciado todo un flujo de ideas des-

tinadas a reactivar la zona y contempla la creación de un ecomuseo de la minería, un centro de estudios de Medio Ambiente y Arqueología, salas de exposiciones y congresos, y sobre el terreno, visitas guiadas y la creación de una vía verde.<sup>82</sup>

Los artistas y obras seleccionados en el primer encuentro fueron: Javier Tudela (*Por favor, dos sillas para D. Narciso Tomé*), el colectivo de artistas NEXATENAUS (*Ojos Negros, 22 de abril de 1944*), Nel Amaro (*Yo (también) vivo aquí. (Viacrucis laico)*) y Ánxel Nava (*Güeyos Negros. Arqueología de la memoria*). Todas las intervenciones fueron de carácter temporal, siendo tres de ellas acciones.

##### 4.3.1.1. NEXATENAUS. Ojos Negros, 22 de abril de 1944

Una de las más interesantes fue la llevada a cabo por el colectivo Nexatenaus, compuesto por 17 artistas. La intervención se realizó en la nave de mantenimiento de vehículos pesados, parte del conjunto de edificios que dispuso la empresa minera para su funcionamiento. Para ello los artistas se sirvieron de proyecciones de luz y grabaciones con ruidos de máquinas. Desde el exterior de la fábrica, los visitantes se encontraban un espectáculo caótico de luz y sonido, producido en el interior por 12 unidades de iluminación de tipo flash 1500 watos y por 4 altavoces de 500 watos, reproduciendo sonidos relacionados con el proceso de producción de las fábricas (maquinaria en marcha). En la distancia, el espectador podía contemplar las luces dentro de la nave y escuchar los ruidos de las máquinas que volvían a funcionar dentro del espacio iluminado. Pero, una vez que se adentraba en la nave, el ruido cesaba y las luces se apagaban. Los accesos a la nave eran controlados por una cámara de video que transmitía imágenes por circuito cerrado hasta una sala de control. Cuando el primer espectador entraba en ese espacio toda emisión de sonido y proyección de luz eran interrumpidos, quedando el espacio en total penumbra y silencio. Al volver a salir, todo comenzaba de nuevo. La intervención

recordaba los viejos tiempos, traía al presente la memoria de aquella zona, antes poblada por trabajadores de la mina y ahora casi completamente abandonada:

“Y oigo. El silencio ya no es tal. El sonido de la producción se enfrenta al abandono. Esta construcción sencilla, demacrada por el pasar de los años, empapa de vida el lugar. Ruidos de motores, de voces, de golpes, se entrelazan y reverberan en el paisaje, despertándolo de un largo letargo.”<sup>83</sup>

Los artistas escogieron el título del proyecto en base a una fecha, *Ojos Negros, 22 de abril de 1944*, como símbolo de un día laboral de la antigua mina. “Manipulamos el presente para dar vida al pasado de forma que éste dé conciencia de la situación actual. El objetivo de nuestra experimentación consiste, por lo tanto, en la alternancia de conceptos contradictorios como son vida-muerte, vacío-lleno, para la búsqueda de impresiones, sensaciones y sentimientos que haga posible la interacción de los espectadores con el pasado-presente.”<sup>84</sup>

#### 4.3.1.2. Javier Tudela. *Por favor, dos sillas para D. Narciso Tomé*

El proyecto de Javier Tudela consistió en la colocación de una plataforma flotante sobre el agua estancada del fondo del espacio denominado “Mina Menerillo”; fondo anegado de una mina a cielo abierto de casi 70 metros de profundidad. Sobre dicha plataforma y en la zona de la misma más alejada de la orilla se dispusieron dos sillas de madera (todo ello tratado con esmalte de poliuretano de dos componentes de color naranja que contrastaba con el azul turquesa del agua). Apunta Javier Tudela sobre su intervención:

“Una plataforma flotante nos coloca un poco por encima de la realidad, pero observamos el mundo desde abajo: Friedrich topo, encuadre contrapicado, sin romanticismo panteísta ni espíritu visionario y sin la avioneta de R. Smithson. Las sillas nos permiten adoptar una posición confortable y dos sillas son suficientes para una conversación. No hay naturaleza, todo es cultura [recordemos que el paisaje circundante es

una mina abandonada], utilizamos nuestra posición como una ventana, de modo semejante al artilugio que manejaban los paisajistas ingleses del siglo XVIII —*miroir de Claude*, espejo convexo que les permitía aislar los lugares más “pintorescos”— como nuestros marquitos de diapositivas cortan el trocito que nos interesa de la tarta del paisaje. Tampoco hay límite de tiempo, de técnica o de tema, la superficie flotante con acabado de poliuretano naranja nos protege de lo incierto de las aguas, pero no es el camino que conduce hacia un refugio o un santuario; es como el guión que se coloca delante de los diálogos (...)”<sup>85</sup>

La mirada de Robert Smithson sobre estos espacios desolados era más bien de fascinación que de nostalgia por la pérdida. Estaba fascinado con los paisajes artificiales producidos por la explotación de minas y canteras, por los vertederos de residuos industriales. Esos espacios degradados no despertaban en él una mentalidad ecologista, su propuesta fue actuar en estos lugares reinterpretándolos a través del arte. Sus últimas obras eran dibujos, proyectos para intervenir este tipo de espacios degradados. Muchos de ellos no llegaron a realizarse. Smithson —como expuso en sus escritos— consideraba el arte mediador entre la ecología y la industria capaz de proveer a ambos de la necesaria dialéctica para entenderse.<sup>86</sup>

Aunque las intenciones de recuperación de las Minas de Ojos Negros no coinciden en enfoque con las de Smithson, tampoco se pretende una recuperación del lugar de corte ecologista. Ni se va a rellenar el terreno para que los cráteres producidos por la extracción de mineral desaparezcan, ni se desmontarán las naves para no dejar rastro de su presencia, ni se ha elaborado un plan de recuperación de las tierras que hayan podido ser afectadas dejando de ser fértiles. Realmente, este proyecto no trata de repetir lo que Heizer hiciera entre 1983 y 1985 en Buffalo Rocks State Park (Illinois). *Effigy Tumuli*, como llamó a su obra, consistió en una intervención con la que se recuperó una zona minera explotada por la compañía Silica y cuyo presidente Edmund Thornton, convocó un concurso para rehabilitarla. Después de mover enormes cantidades de tierra y añadir miles de toneladas de caliza para

rebajar la acidez del terreno, se consiguió que ésta volviera a tener vegetación.<sup>87</sup>

#### 4.3.1.3. Sobre las primeras jornadas *Arte, industria y territorio*

Justamente, las conferencias y debates que se mantuvieron durante tres días en el seminario *Arte, industria y territorio* sirvieron para esclarecer la manera en la que se proponía intervenir la mina, siendo a su vez lugar y momento de intercambio de opiniones con los asistentes, entre ellos los habitantes de la zona (algunos antiguos trabajadores de la mina).

Entre los ponentes, la socióloga Alexia Sanz señaló la necesidad de definir el concepto de la “nueva ruralidad”; que identificó con lo paisajístico, cultural y ecológico. Y explicó: “De la agricultura, como sector predominante se pasa a la diversificación productiva. Del productivismo, a la regulación ambiental y los nuevos usos de la naturaleza y el espacio rural. Del rol del agricultor como un mero productor de alimentos, a un productor de alimentos de calidad y un protector del medio-ambiente y del paisaje.”<sup>88</sup> Diego Arribas, expuso con todo detalle el caso de Ojos Negros atendiendo a su historia, a las actividades industriales realizadas en las minas y a las posibilidades de recuperación del lugar a través del arte. Advirtió además de la tendencia generalizada a “escandalizarnos más por el aspecto fisiográfico resultado de determinadas acciones sobre el terreno, que por los efectos inicialmente imperceptibles de otras más graves. Así, nos lamentamos ante el paisaje desolado resultado de una explotación minera, pero componemos odas a los trigales, sin reparar en que, a menudo, la actividad agrícola ha llevado aparejada la destrucción de grandes extensiones de bosque, para poder convertirlo en terreno cultivable. No por ser menos evidente que los zarpazos de un *bulldozer* sobre una montaña, resulta más tranquilizadora, por ser inapreciable, la contaminación del suelo y los acuíferos, provocados por la desmedida utilización de abonos, fertilizantes o pla-

guicidas, en las explotaciones agrícolas intensivas.”<sup>89</sup>

En cuanto al estado actual del proyecto es esperanzador saber que, a pesar de un cambio en el equipo de gobierno del Ayuntamiento de Ojos Negros, se apoya la continuidad del mismo y una nueva convocatoria de “Arte, industria y territorio” se perfiló para septiembre de 2005. A su vez, tal y como se planteó en los objetivos iniciales, se ha llevado a cabo la rehabilitación de algunas instalaciones. El edificio de las antiguas oficinas de la compañía minera ha sido objeto de una remodelación en base a un proyecto arquitectónico para convertirlo en espacio polivalente (albergue, cafetería, salas para celebrar encuentros, conferencias o exposiciones) que quedó concluido a finales de 2005. Se ha arreglado el firme de algunas pistas de las minas para hacerlas más transitables y la Consejería de Obras Públicas del Gobierno de Aragón ha puesto en marcha el proyecto de creación de una vía verde.

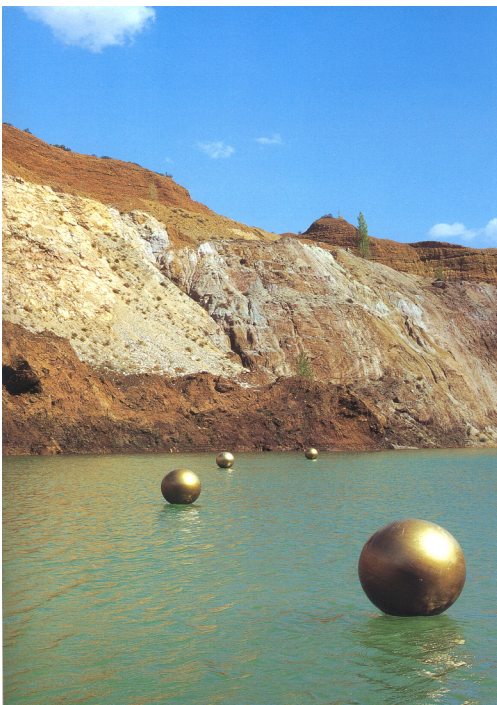
Sin embargo, parece que todo el planteamiento de este proyecto, ya iniciado, en Ojos Negros gira más bien entorno a la recuperación del mismo y según una nueva mirada de corte turístico lanzada sobre el lugar. La realización de intervenciones artísticas en el territorio no es tan evidente como otro tipo de acciones ya descritas, no queda contemplada de la misma manera. Diego Arribas aclaraba este punto de la siguiente manera:

“El proyecto de Ojos Negros se orienta hacia la creación de un espacio cultural que gira en torno a la historia de la explotación minera. Mi intención es que Sierra Menera aporte alguna especificidad con respecto a otras actuaciones en zonas mineras abandonadas. Para ello, he visitado algunas de estas zonas durante estos últimos años, en España y Alemania, donde son pioneros en este tema. He asistido también a congresos y simposiums en los que se exponían diversas iniciativas, dentro y fuera de nuestro país, y en los que he participado exponiendo la experiencia de *Arte, industria y territorio*. Ha sido un periodo enriquecedor que me ha servido para acercarme a otros ámbitos, como la Arqueología Industrial, la Sociología del Trabajo, la Museografía, el Patrimonio o el Turismo Cultural. Ámbitos tangenciales al Arte, con los que el Arte debe imbricarse. Ojos Negros pretende incluir, como rasgo dife-





Iraida Cano, *Vegetación del otro lado del Atlántico para Ojos Negros*, 2005.



Josep Ginestar, *Te busqué hasta en lo más profundo*, 2005.



Diego Arribas, *Cruce de miradas*, 2005.



Rafael Tormo, *Implosió impugnada IV*, 2005.



renciador y seña de identidad, la actividad artística vinculada al espacio minero y a los hombres y mujeres que lo habitaron. Las intervenciones de artistas en las minas y talleres serán una parte de esa actividad, así como el tratamiento museográfico de la reconstrucción de la historia de Sierra Menera.

Son intenciones que tienen que contar con la aprobación del municipio y del Gobierno de Aragón, pero que de momento ya están formuladas, con la idea de que la orientación del proyecto no derive hacia otros derroteros: que Sierra Menera sea un espacio cultural y dentro de la cultura las artes plásticas y visuales sirvan de hilo conductor. La búsqueda de complicidad con las autoridades es un elemento clave. Para ello has de contemplar la incorporación al proyecto de sus necesidades y sus expectativas, aunque luego no se cumplan por completo ni las unas ni las otras. Pero hay que partir de ahí. Soy optimista respecto a su consecución, porque veo un interés sincero en la gente que está trabajando en ello.”<sup>90</sup>

Vemos pues, que el objetivo, siempre presente, de mantener la historia de las minas y sus gentes es prioritario. Así pues, queda expresada la obligatoriedad de las obras de intervenir artísticamente el lugar teniendo en cuenta su historia, su memoria, y por tanto, el compromiso de articular un diálogo con ese territorio. Este punto, por otra parte, viene siendo condición indispensable de las obras “site-specific”. Prácticamente cualquier artista que interviene un espacio tiene en cuenta su función y su historia, puesto que toda la carga connotativa (simbólica) que para muchos tiene el lugar a intervenir puede influir directamente en su obra, a no ser que se lo aisle. Este proceso mental es habitual en las “salas de exposiciones”, espacios “neutros” para la exhibición de arte. Sin embargo, cuando se interviene en un espacio abierto, en el paisaje, algunos tan significativos como unas minas abandonadas, es imposible arrancar su historia al lugar (si es que se tiene conocimiento de la misma).

Diego Arribas, empezó a sentirse atraído por el paisaje de las minas y diseñó varios proyectos de intervención para éstas. Uno de ellos es *El lugar que existe sin ser nombrado*, planteado para una de las minas de Sierra Menera, la Mina Carlota. Esta mina está situada en el término municipal de Setiles (Guadalajara) y no se

autorizó al artista para llevar a cabo esta intervención, ni ninguna otra. Curiosamente, de haberlo hecho, ahora estaría sumergida en las aguas del lago que se ha formado en el fondo de esa mina. Cada año sube de nivel por el continuo manar de los acuíferos que quedaron al descubierto en la excavación.<sup>91</sup>

Del 16 al 18 de septiembre de 2005, se celebró el segundo encuentro *Arte, industria y Territorio*, en el que participaron los artistas Isabeella Beumer, Iraida Cano, Bodo Ulrich Rau, Rafa Tormo, Joseph Gines-tar y Diego Arribas. Todas, al igual que en la anterior edición, fueron obras temporales que se retiraron al finalizar el evento.

#### 4.3.1.4. Iraida Cano. *Vegetación del otro lado del Atlántico para Ojos Negros*

Desde hace años, Iraida Cano recoge impresiones en sus viajes, imágenes exóticas de su paso por otros lugares, que más tarde muestra en su trabajo artístico. Numerosas son las especies vegetales y animales que ha pintado sobre roca, hoy integradas por el desgaste que supone estar a la intemperie. Caminar por un lugar donde ha intervenido se convierte en un paseo al acecho; debemos ir armados con una mirada atisbadora que pueda descubrir, agazapado, alguno de estos seres.

A modo de exclamaciones, de llamadas de atención sobre el terreno actúan sus trabajos escultóricos en hierro forjado. Así en el espacio de la mina de Ojos Negros la artista decidió trasplantar unas flores sud-americanas; flores de hierro para una antigua mina de hierro, formas que brotaban de un suelo estéril del que parecía extinguida toda vida. *Vegetación del otro lado del Atlántico para Ojos Negros* (2005) nos adentraba en un mundo imaginario, inventado, tanto por la extraña belleza de las formas como por los colores. La escala aumentada de sus flores nos remitían al paisaje de la mina una y otra vez. Al andar entre las profundas oquedades excavadas en el suelo, el paseante era más

consciente aún de su propio tamaño y de la naturaleza del espacio que lo envolvía. Cualquier sujeto podía sentirse una suerte de Gulliver “a lo Verne” iniciando su viaje al interior de la tierra. La rareza del lugar —el horizonte bastante elevado— y las sensaciones experimentadas provocaban una especie de burbuja temporal —capacidad intrínseca de territorios explotados y violentamente transformados como lo son las minas y las canteras.

En estos espacios degradados donde parece imposible que germine nada, las intervenciones artísticas pueden ser consideradas estrategias muy válidas para su recuperación. En las jornadas participaron vecinos del barrio de la Mina ofreciendo sus aportaciones, no sólo históricas, sino de percepción del territorio —al que están vinculados a través de su historia. Uno de ellos, Ernesto Utrillas comentó la sorpresa inicial que supuso que Diego Arribas se fijara en las Minas y propusiera su rehabilitación a través del arte, y señaló lo contradictorio que resulta una recuperación de la zona tapando las “cicatrices” dejadas en el terreno: “En el plano identitario, restaurar las minas sería como borrar su existencia, supondría tratar de hacer desaparecer nuestro pasado, al que debemos nuestro origen, sería como borrarlos a nosotros también. Las minas tal como están son como las cicatrices, mirarlas puede recordarnos el dolor de la herida, y a veces, incluso, nos pueden volver a doler, pero nos recuerdan lo que vivimos. Con las minas restauradas seríamos como una comunidad sin pasado. Igual que un hombre sin cicatrices es un hombre sin pasado.”<sup>92</sup> Y concluye su intervención de la siguiente manera: “Ahora que en la provincia de Teruel muchas poblaciones se empeñan en recuperar su supuesta identidad rebuscando en la Edad Media, recreando un pasado que seguramente jamás existió, que en plena fiebre por huir del presente, de olvidar el futuro, Las Minas de Ojos Negros puedan asumir como seña de identidad el arte contemporáneo, que se apueste por el futuro desde la modernidad es algo que me enorgullece, y además creo que si un lugar es adecuado para ello estos son los bellos y desolados paisajes de Sierra Menera.”

#### 4.3.1.5. Josep Ginestar. *Te busqué hasta en lo más profundo*

Veintisiete esferas de 70cm de diámetro pintadas de dorado compusieron la obra con la que Joseph Ginestar (La Marina, 1957) participó en este segundo encuentro en Ojos Negros. Flotando en la laguna de la Mina Menerillo, ancladas al fondo, pero con cierta libertad para moverse ligeramente por la superficie del agua, las esferas parecían levitar a unos centímetros del precioso líquido verde-turquesa que contrasta con los óxidos de la tierra que la rodea. Eligió este lugar porque el paisaje de la laguna había sido creado por el hombre durante duros años de trabajo en la mina, en un entorno árido, vacío, sereno. Luego, el terreno impermeable de esa zona retuvo las aguas de la lluvia fomándose la laguna. Este esfuerzo de los hombres que trabajaron en Sierra Menera fue el que sugirió a Ginestar la idea en la que basaría su obra: “el esfuerzo por superarse, por crecer espiritualmente, por esculpirse día tras día (...) Imaginé pues, al hombre luchando por encontrarse, por encontrar el “sentido”, por encontrar, dirán otros, a Dios, esa cosa innombrable, ese misterio que nos persigue a todos (...)”. El artista escoge la forma geométrica más perfecta que conoce el hombre, la esfera, y el color permanentemente estable, inalterable a los elementos, “como inalterable debe ser el alma de aquel que se ha adentrado en otro plano de conciencia, en el que nada turba ni altera su quietud y su luz”— concluye Ginestar.<sup>93</sup>

A través de su trabajo, Ginestar busca generar una introspección en el individuo. Lejos de producir obras que griten, este artista valenciano persigue la belleza a través de obras silenciosas, calmadas, que nos lleven a una toma de conciencia de la realidad de nuestro esquema de vida. La intervención para Ojos Negros fue precedida de una relectura de los jardines secos japoneses de filiación zen, siendo las bolas sustitutas de las piedras que se suelen colocar en esos magníficos jardines. Estas esferas simbolizaban también al hombre como *ser* que debe estar en comunicación con

la naturaleza —de la que forma parte— para seguir los ritmos naturales. Así cuando soplabla el viento, las esferas se movían sobre la superficie del agua, siguiendo su misma dirección.

Este artista valenciano lleva años desarrollando su trabajo en la línea del arte y la naturaleza, en obras como *El passeig*, *Inici*, *Jamaâ-el Fna*, *El camí protegit*, entre muchas otras. Casi toda su obra está basada en la relación entre el arte y la naturaleza, una naturaleza captada más bien bajo el prisma de lo sagrado, en el sentido de micro y macrocosmos que en sentido ecológico; aunque no siempre —según reconoce el artista— le resulte fácil esta separación. Además, forma parte del Grup de Reüll y ha coordinado las “Intervencions Plàstiques a la Marina” (ver Apéndice II.B.).

#### 4.3.1.6. Diego Arribas. *Cruce de miradas*

Para Diego Arribas, director de las jornadas Arte, industria y territorio, la historia de las minas y su gente fueron el motor de su propuesta. Años antes de que se celebraran las primeras jornadas, Arribas quedó fascinado por el sobrecogedor paisaje que ofrecía este espacio explotado industrialmente para la extracción de hierro. Su vínculo con la Mina cada vez mayor, su interés por la recuperación de zonas —que como ésta han sido usadas y abandonadas tras una fuerte modificación— le llevaron a pensar en la posibilidad de intervenirla a través del arte, lanzando una nueva mirada sobre este territorio.

Arribas destaca el punto en el que se encuentra ahora la Mina: “Ese carácter fronterizo, marcado por el cambio de funciones entre lo que fue y lo que comienza a ser, genera una incertidumbre ontológica en el territorio, que alimenta su atractivo.” Se refiere a la tensión producida por el cambio de significantes: atrás las duras vivencias de los mineros, ahora los paseos contemplativos de los turistas que deambulan. “La naturaleza —dice Arribas— se convierte en espectáculo: una película, un concierto, un paisaje.”

Y nos invita a acomodarnos en el patio de butacas que dispone al aire libre, en el interior de la mina, no sólo para extasiarnos ante el paisaje y la idea de cómo se formó, sino para que visualicemos “la magnitud del naufragio”: “¿Cuánto espacio ocupa una plantilla de trabajadores despedida al completo? El patio de butacas está formado por doscientas quince sillas de hierro. Doscientas quince, como la cantidad de trabajadores despedidos con el cierre de las minas. De hierro, como el material que durante años se extrajo de su suelo. Diego Arribas nos quiere hacer partícipes de ese momento de cambio, situándonos en medio de esas miradas y lanzando una cuestión al aire: “¿cómo evitar la banalización del territorio? (...) ¿hacia dónde orientar los pasos de Sierra Menera?”<sup>94</sup>

Entre 1989 y 2000, Diego Arribas vivió en Monreal del Campo, una pequeña localidad de la provincia de Teruel. Confiesa que para un madrileño urbanita aterrizar de repente en un medio rural apartado de la gran ciudad, supuso un impacto desconcertante. “Poco a poco me fui adaptando a aquella nueva vida, a un nuevo entorno físico, a un nuevo sistema de relaciones y a una concepción distinta del tiempo.”<sup>95</sup> Arribas cuenta que en 1998 la cosecha de cereal de la zona fue una de las mejores de los últimos años. Atraído por las balas de paja que las cosechadoras dejaban en el suelo después de recoger el trigo y la cebada, se vio provisto de unos cientos de estos “elementos escultóricos —como los define— que rompían, desafiantes, la monótona horizontalidad de las amplias llanuras doradas” realizó composiciones en medio del campo ya cosechado, *Sólo en Ródenas*. Pero antes vivió de cerca todo el proceso de la cosecha junto a una familia amiga de agricultores de la localidad, que le permitieron acompañarles y ayudarles en las faenas. “Comencé a realizar diversas construcciones con las alpacas. Formas geométricas que servían de excusa para buscar la sintonía con aquel lugar. Fotografiaba cada construcción antes de deshacerla para realizar una nueva. La fotografía documentaba el resultado físico del trabajo, pero no podía recoger el resto de los elementos que me acompañaron y que, para mí, también formaron

parte de la obra. Especialmente la soledad, pero también el duro calor de agosto, los sonidos de los pájaros o del campanario de un pueblo cercano, el olor de las plantas aromáticas del monte, el tacto de la textura de la paja, el brusco cambio del color del cielo provocado por una tormenta de verano y su posterior descarga de lluvia y relámpagos. De vez en cuando tenía visitas: un pastor con su rebaño de ovejas que trisqueaban en el suelo, pasando indiferentes entre las alpacas, algún agricultor que se acercaba con su tractor a preguntar por mi trabajo o curiosos que se detenían a lo lejos para observarme. Y sobre todo, la ausencia de tiempo. Sin prisas, sin reloj... el final de la jornada lo marcaba mi cansancio.”<sup>96</sup>

*Wegpfähle* (Camino de estacas) es una pieza que le seleccionaron para la I Bienal Internacional de Arte en la Naturaleza “*Kunst Stücke Für Augen Blicke*”. Se desarrolló en el año 2002 en la localidad alemana de Abtsgmünd, (Stuttgart), coordinada por Heidi Hahn y la Galería Ulrike Rathert de Berlín. La pieza estaba formada por 300 estacas de entre 2 y 2,5 metros de altura clavadas en el suelo, trazando un camino sinuoso que partía del lindero de un bosque y se introducía en un lago cercano. A pesar de que la función principal de las estacas es formar vallas que sirven para separar y marcar una frontera entre dos espacios, su disposición vertical funciona también como un conector entre el cielo y la tierra, algo más espiritual que la prosaica frontera. En el caso de *Wegpfähle*, Arribas quiso incorporar además el agua, para integrar los tres elementos en la obra. Los postes así dispuestos forman y señalan un camino que une estos tres elementos: aire, tierra y agua. La propuesta plástica quedaba reforzada por la tensión que provocaba el antagonismo de los dos conceptos enfrentados: los postes pueden actuar como un límite o como un camino de unión. Para Arribas era el espectador el que asignaba uno u otro sentido a la obra mientras deambulaba entre los postes.

#### 4.3.1.7. Rafa Tormo. *Implosió Impugnada IV*

Veintiocho minas se fueron cerrando en Sierra Menera. Con esos veintiocho nombres preparó Rafa Tormo (Beneixida, Valencia, 1963) otros tantos carteles para identificar las tumbas de tierra que dispuso en el interior de la mina. En cada una de ellas insertó una pequeña carga de pólvora con caolín. “La idea es poder volver a abrir la tierra para exhumar la memoria del territorio”<sup>97</sup>. El artista invitó al público asistente a las jornadas a realizar dos recorridos: uno por la tarde, aún con luz natural y otro de noche.

Durante el primero podía pasarse andando al lado de las tumbas y comprobar que muchos de los nombres mencionados durante el encuentro estaban allí escritos. Al cabo de un rato, Tormo corriendo de una tumba a otra —y sin previo aviso— comenzó a encender las mechas que harían saltar por los aires cada una de aquellas tumbas. La acción fue sobrecogedora: los asistentes pronto se encontraron rodeados de tierra que saltaba por los aires y les caía encima, y de un potente ruido que reactivaba la vida de la mina —de repente, las explosiones traían a la mente la labor de extracción del material.

En el segundo paseo, Rafa Tormo condujo a los asistentes hasta un lugar cercano al del primer recorrido, pero más elevado. Tras la explosión de una única carcasa del 18 (fuego de artificio), que ascendió unos 250 metros, el enorme hueco de la mina se iluminó y pudo contemplarse bajo esta otra luz.

#### 4.3.1.8. Sobre las segundas jornadas *Arte, industria y territorio*

El encuentro en las minas de Ojos Negros en 2005, reunió como conferenciantes a historiadores del arte, a geógrafos, ingenieros de minas y a un doctor en Bellas Artes. Las conferencias versaron sobre antropización del territorio vista desde el arte, proyectos de



arte en el paisaje (*Arte y Naturaleza*, Huesca), paisajes culturales de la minería española, intervenciones de *Land Art* de artistas norteamericanos (expuestas en una trama en la que intervenían la fotografía y el cine ligados a las obras). Se expusieron también consideraciones sobre el territorio y la gestión del patrimonio industrial, así como sobre los diálogos posibles entre creación artística e industria.

Este segundo encuentro dio continuidad a cuestiones abiertas en 2001, a las que se sumaron miradas y propuestas que fomentaron el debate sobre la recuperación del paisaje industrial degradado. La posibilidad de hablar e intercambiar ideas con los propios artistas que realizaron intervenciones “site specific” para la ocasión, enriqueció estas jornadas teórico-prácticas.

#### **4.3.2. ENCUENTROS INTERNACIONALES DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN OSORIO. PROYECTOS: NATURALEZA, UTOPIÁS Y REALIDADES (NUR) Y ESPACIOS MESTIZOS. GRAN CANARIA. (2001 – 2003)**

En el año 1988, el Cabildo de la isla de Gran Canaria adquiere una finca en Osorio (Teror) y algunos terrenos colindantes, los protege de la especulación inmobiliaria para poner en marcha un Aula de la Naturaleza. Tras la labor fundamental de especialistas del área de Medio Ambiente del Cabildo, se repobló el bosque de laurisilva que había estado a punto de desaparecer en la isla, cuyo paisaje natural se ha visto diezmado en estas últimas décadas.

Desde que el crítico y curador Orlando Britto tuvo conocimiento de esta noticia, fue reflexionando sobre la posibilidad de realizar lo que, en aquel entonces, denominó *Taller Atlántico de Osorio*. Desafortunadamente y por circunstancias del momento, no se le dio viabilidad y quedó aparcado en el tiempo.

En 1998, Britto visita *Eventa 4*, la Bienal de Uppsala (Suecia) —de la que fue Comisario en su siguiente edi-

ción. Durante una semana participó de la producción y puesta en escena de un interesante proyecto artístico de intervención en un espacio natural situado en la aldea de Ekeby Qvarn. *Eventa 5* le ofreció la posibilidad de desarrollar lo que años atrás hubiera ideado para Osorio y de invitar al Director General de Cultura del Gobierno de Canarias, a la Consejera Delegada de Cultura del Cabildo de Gran Canaria y a la de Tenerife. A partir de ese momento se retoma la idea de realizar un encuentro internacional de arte contemporáneo en Osorio, esta vez, con éxito. El proyecto, concebido y dirigido por Britto, fue organizado por el Área de Cultura del Cabildo de Gran Canaria y contó con la colaboración del Gobierno Canario<sup>98</sup>.

Ya se han celebrado dos *Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo* en la Finca de Osorio, en el que se dan cita creadores insulares, nacionales e internacionales de contextos sociales, culturales y políticos distintos. El *I Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo: Naturaleza, Utopía y realidades (NUR)* se celebró entre el 5 de mayo y el 30 de junio de 2001, y la intención era darle una continuidad bianual. El contexto, un paraje natural protegido cercano a la ciudad de Las Palmas, en el municipio grancanario de Teror, en el que la naturaleza sirve como escenario de una serie de intervenciones artísticas no permanentes realizadas *in situ* por distintos creadores, de España y de otras partes del mundo. Los artistas trabajaron tanto en los espacios interiores de la casona, como en los alrededores. Al final, sólo dos de las obras ejecutadas durante el encuentro se conservaron y se ubicaron en otros espacios de la isla. Estas obras escultóricas eran *Proyecto 2 (NUR 2001)* de Juan Hidalgo y *Eolo* del artista Marc Latamie. En el segundo encuentro se produjeron tres proyectos con carácter permanente para ser ubicados a finales del evento, en distintos lugares de la isla como testimonio y memoria del mismo.

Tanto en el encuentro de 2001 como en el de 2003 —este segundo encuentro se celebró entre el 26 de abril y el 30 de junio—, los artistas convivieron durante dos semanas en la finca de Osorio / Aula de la naturaleza,

ofrecieron conferencias sobre sus trabajos y compartieron opiniones en cinco intensas mesas redondas. Cabe señalar que mientras se producía cada uno de los encuentros, la Finca de Osorio no alteraba su funcionamiento habitual como Aula de la Naturaleza y que numerosos estudiantes junto a sus profesores pudieron conocer las obras. Todas las intervenciones fueron temporales, algunas realizadas con materiales del lugar. Esculturas, instalaciones, fotografías, vídeos, obras multimedia, performances y mesas redondas conforman este proyecto en el que han intervenido diecinueve artistas y una veintena de voluntarios; estudiantes de arte que han tenido ocasión no sólo de convivir con los artistas en la gran casona de la finca, sino de observar y colaborar directamente con ellos en los distintos procesos creativos de este encuentro multidisciplinar<sup>99</sup>.

Ya en *NUR* (Naturaleza, Utopías y Realidades. Osorio 2001) se pretendía una mayor interacción del espectador frente a unas obras de arte concebidas y realizadas para ser expuestas en el marco natural que ofrece el bosque de Osorio, a la vez que aspiraba a convertirse en un foro que perdure en el tiempo, en un espacio de convivencia y reflexión artística en torno a la naturaleza, las utopías y las realidades, en un punto de encuentro en el que a través de la participación activa y multidisciplinar de artistas de los cinco continentes se dé respuesta a las grandes interrogantes de la vida actual.

El proyecto “*Naturaleza, Utopías y Realidades*” utiliza un espacio natural para reunir a artistas y espectadores convirtiendo el acontecimiento en sí mismo en un hecho artístico, en una experiencia visual en la que las distintas obras se enmarcan en el exterior y en relación a éste, sin que ello signifique necesariamente un diálogo Arte-Naturaleza.”<sup>100</sup> Efectivamente, no todas las piezas llevaban implícitas este diálogo con la naturaleza, como tampoco el encuentro se anunciaba como una convocatoria para intervenir exclusivamente en espacios naturales. Se ofrecía a los artistas la posibilidad de trabajar en las salas de exposiciones del edificio

(la casona) o bien en los múltiples espacios del terreno de la finca. Asimismo, se señalaba la importancia de reflexionar sobre nuestra relación con el entorno, en un lugar que había sido protegido, en el que, por tanto, sólo cabría actuar con obras respetuosas que no lo deterioraran lo más mínimo. Según Britto se ha tenido la oportunidad “de construir un proyecto artístico en la naturaleza en absoluto respeto y diálogo con ella y, cómo no, aportando reflexiones sobre nuestra cultura, sociedad y mundo más contemporáneo. La naturaleza como espacio y territorio donde extender nuestras ideas, reflexiones y pensamientos. Todos los que hemos participado en este proyecto creemos en el ser humano y en la sociedad, reflexionamos abierta y libremente sobre nuestro tiempo (...)”<sup>101</sup>

En los dos casos, el catálogo constituye un archivo magnífico con fotografías no sólo de los resultados finales (obras acabadas), sino de los procesos de realización de las mismas –hecho que, afortunadamente, se está produciendo en catálogos de otras convocatorias. Para ambos eventos se preparó una guía didáctica a la que pudieron acceder los visitantes. La *Guía didáctica. Los artistas y sus obras* incluía un mapa con el itinerario y la ubicación de las obras, además de textos para intentar acercar el contenido de las mismas al espectador. Para los docentes se editaron guías específicas donde se proponían actividades paralelas. También, dentro del contexto de *Espacios Mestizos. Osorio 2003* tuvo lugar la presentación de la edición en español de la revista de arte, cultura, pensamiento y política, *Tercer Texto*, que edita el Área de Cultura del Cabildo de Gran Canaria. Contaron para la ocasión con la presencia del intelectual paquistaní, residente en Londres, Rasheed Araeen –Director y editor fundador de la edición inglesa, *Third Text*.<sup>102</sup>

#### 4.3.2.1. Algunas obras y artistas del primer encuentro *Naturaleza, Utopías y Realidades* (2001). Andries Botha, Barthélémy Toguo, Emeuka Udemba, Monique Bastiaans y Guillermo Gómez Peña

Entre las intervenciones artísticas del primer encuentro –y ocurre lo mismo en el segundo– varias tratan el problema de la inmigración. Así, el artista Sudafricano Andries Botha (Durban, Sudáfrica) realiza la instalación *Meditaciones sobre migración: rezos*, en la que nos plantea diversos planos de reflexión sobre las migraciones y la aculturación que viven los pueblos sometidos a los violentos procesos de colonización. Estos procesos están directamente ligados a las contradicciones históricas producidas por el sistema colonizador occidental europeo en el continente africano, y a los posteriores procesos de descolonización, entre los que se sitúan los trágicos éxodos de la población africana hacia Europa. La pieza consta de una estructura simple que imita una casa transparente y que pende de un gigantesco pino canario. Debajo de ésta y también suspendida una barca repleta de raciones de supervivencia. En el suelo, bajo la barca, un estanque con una reproducción en arcilla del ídolo prehispánico de Tara. Un circuito cerrado hacía fluir agua desde el estanque a la casa, desde ahí caía en forma de lluvia al interior de la barca y a su vez sobre el ídolo en el estanque, que poco a poco se iba deshaciendo. Un equipo de sonido ampliaba el ruido del agua cuando el público se acercaba a observar la obra.

El artista camerunés Barthélémy Toguo (M'Balmayo, Camerún, 1967) realizó dos obras. Una de ellas, *Tierra en Espiral*, consistió en envolver con cinta plástica (para señalización de obras) cuatro enormes árboles acotando un espacio a modo de isla dentro del conjunto de las arboledas que ocupan ese espacio. En el interior, sobre un banco de madera, se hallaban los restos de una alimentación primaria posiblemente de un desplazado, de un emigrante. Toguo alude en su



Andries Botha, *Meditaciones sobre migración*, 2001.



Monique Bastiaans, *Mediodía se celebra en el interior*, 2001.



obra a las realidades de los inmigrantes africanos en Europa, a las multinacionales y el gran mercado con las economías de los países africanos. Además, analiza el comportamiento de las colectividades dentro de las comunidades de cada espacio que visita.

Emeuka Udemba (Enugu, Nigeria, 1968), residente en Alemania, creó *Los muros blancos del mundo*, donde presenta dos muros-caminos contruidos con una estructura interior de madera y gasas blancas en el exterior. Ambas estructuras parten de un punto de origen paralelo y se separan progresivamente, originando dos caminos divergentes. Al principio de cada una de ellas hay una inscripción: “US and EU-Citizens” y “Others”. Otra de las diferencias entre ambos caminos es que uno es más ancho y otro bastante más estrecho; el ancho tiene el suelo sembrado de rosas y el estrecho de hierros punzantes. Quizá la alusión al símil del camino de rosas y la situación económica de occidente y la única y difícil vía que han de atravesar los habitantes de los países desfavorecidos y subdesarrollados es, en esta obra, demasiado explícita.

A estas obras se suman muchas otras, como *Mediodía se celebra en el interior*, de la artista holandesa residente en España Monique Bastiaans (Mons, Bélgica, 1954) —una instalación escultórica con forma helicoidal que creó con cuatro cilindros de red de nylon. Con sus cinco metros y medio de altura y sus cuatro metros de diámetro en su parte superior, la pieza remitía a un canal de energía que unía tierra y cielo (el mundo de la realidad y el de las utopías e ideas, como lo define Britto en el catálogo). En medio del bosque, dependiendo de la luz, parece una aparición, una obra de humo.<sup>103</sup>

También cabe destacar la intensa e intimidadora performance colectiva *Mexterminator* del mejicano Guillermo Gómez Peña (México D.F., 1955, residente en Estados Unidos), Juan Ybarra (mejicano residente en Canadá), Michelle Ceballos (colombiana residente en Estados Unidos) y de la canaria Mónica Lleó (colaboradora). Este auténtico laboratorio artístico-social

—que permite a los artistas interactuar con el público— tuvo su origen en la convocatoria que Guillermo Gómez Peña y Roberto Sifuentes hacen en Internet en el contexto del proyecto *El Templo de las Confesiones*, donde solicitan a los internautas que envíen la construcción, diseño e imagen que tienen, como norteamericanos, de los inmigrantes en USA. Las respuestas de lo más variadas: disparatadas, racistas, fascistas, etc. A partir de esas miles de respuestas se fueron construyendo lo que denominaron *Frankensteins multiculturales o ethno cyborgs*.

#### 4.3.2.2. Algunas obras y artistas del segundo encuentro *Espacios Mestizos* (2003). Xavier Arenós, Gilberto & Jorge, Pérez & Joel y Mounir Fatmi

Dentro del contexto de *Espacios Mestizos*<sup>104</sup>. II Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo. 2003, en Osorio (Teror, Gran Canaria), el artista marroquí Mounir Fatmi (Tánger, 1970) habilita una zona de recreo, en el Parque de las Brujas, para realizar su obra. *Pique-nique* crea un ambiente en el que alfombras orientales —que cubren el suelo terroso del bosque— y mesas de madera, son dispuestos alrededor de árboles con los que se pretende reforzar la idea de diálogo entre pasado y presente. El espacio abierto del campo se convierte en un lugar para habitar.

El artista Xavier Arenós (Vila-real, Castelló, 1968) construye para el encuentro en Osorio un espacio arquitectónico híbrido, *Mestizo # 1. Bureau*, a mitad de camino entre un diseño de la arquitectura racionalista moderna más vanguardista y una vivienda palafito. En el interior de este habitáculo penden unas hamacas que invitan al público a participar del descanso, el relax y el ocio, que ofrece este espacio construido al aire libre. El mirador de madera que construyen Gilberto & Jorge para *Espacios Mestizos* recuerda una torre de vigilancia que libera la mirada del espectador al elevar su punto de vista. Ambas obras ya han sido mencionadas aquí por servir de ejemplo para ilustrar



las interferencias que se producen entre el arte y la arquitectura (apartado 1.1.3.1.), no sólo por el parecido formal con una construcción arquitectónica, sino por desempeñar funciones que van más allá de la contemplación estética. Tanto el mirador de Gilberto & Jorge como el espacio arquitectónico de Xavier Arenós son construcciones con una “función”, son obras para ser usadas y al igual que las construcciones arquitectónicas son utilitarias. En su otra vertiente, la estética, ambas invitan al espectador a entablar una determinada relación con el paisaje. En el caso de la torre-mirador el espectador sigue siendo observador y cambiando su punto habitual de vista, puede elevarse y otear el horizonte, ver el entorno en el que se encuentra, pero desde otra perspectiva. El espacio diseñado por Arenós posibilita una relación ociosa con el entorno; el espectador puede usar la pieza para tumbarse en una hamaca, relajarse, ver pasar las nubes o incluso dormirse escuchando los pájaros. Si la *Mesa-picnic* de Siah Armajani en Huesca proporciona a los senderistas un lugar a la sombra donde se sienten a descansar, a comer o a charlar, *Mestizo # 1. Bureau* de Xavier Arenós ofrece una instalación en la que relajarse al aire libre.

Otra obra que forma parte del trabajo presentado por los arquitectos y artistas Pérez & Joel –Elena García Pérez (Tenerife, 1974) e Iván Joel Ballesteros Simón (Madrid, 1974)– es *Empty Space / Spiritual Longue*. Esta construcción realizada con palets erigida en exteriores parece un frágil lugar de tránsito, un espacio-templo, que junto con otras instalaciones y performances de los artistas para este encuentro componen parte de un único proyecto, que tiene por objeto plantear, cruda e irónicamente, una reflexión abierta sobre la problemática de la inmigración y el conjunto de contradicciones que se generan en torno a ella.

*Empty Space / Spiritual Longue* es habitado un día por la aparición de una nueva virgen, la Virgen de la Patera. Convertida en objeto de culto y veneración, es trasladada en procesión –*Trans-migrations*, como llamaron los artistas a esta segunda parte de la obra– hasta

una de las salas de la Casa de Osorio, donde la colocaron en una especie de camarín construido también con palets. En la jornada de inauguración los artistas ponen en escena su impactante y cruda performance *I like Africa and Africa likes me* en un contradictorio uso de elementos y referencias sobre la descabellada e injusta situación a la que se ven sometidos los inmigrantes, pero también poniendo en entredicho cómo actuamos nosotros desde nuestra cómoda y privilegiada realidad.

Nos detendremos un momento en esta obra. Ciertamente, la similitud del título de la misma con la performance *I like America and America likes me*<sup>105</sup> que el artista alemán Joseph Beuys llevara a cabo en mayo de 1974 no es casual. *I like Africa and Africa likes me*<sup>106</sup> supone una particular adaptación de aquella performance para hablar de cuestiones relativas a la inmigración en las que Pérez & Joel comenzaron a trabajar ya en 1999, en un viaje a Holanda. Los artistas venían documentando sus viajes por Europa acompañados de un muñeco-bebé negrito muy realista. Éste personaje, que de pronto aparecía en su trabajo de documentación de acciones en el espacio público, era una pequeña variación que introducía un claro contenido social en relación al fenómeno de recepción de inmigrantes que estaba empezando tener lugar en las Islas Canarias (donde ambos artistas residen). Las islas no eran en realidad el destino de los inmigrantes, sino un punto de entrada en el “paraíso occidental”.

En ese momento, tocar el tema de la inmigración en Canarias<sup>107</sup> no supuso ningún beneficio para los artistas, “nadie quería hablar del tema aunque fuera metafóricamente y de hecho, nunca se expuso nada de todo aquel material en las islas (...)” –explica Iván Ballesteros.<sup>108</sup> Interesado en el tema y apostando por obras que muestren actitudes comprometidas con nuestra sociedad, Orlando Britto, director de los encuentros en Osorio, invitó a los artistas a participar en 2003. Pérez & Joel idean las dos obras mencionadas, *Empty Space / Spiritual Longue* y *Trans-migrations*, y una performance para hacer una reflexión sobre la situa-

ción de la inmigración subsahariana —las tres obras conectadas entre sí—. Los artistas decidieron partir de la mítica pieza de Beuys, modificándola, sin tratar de imitarla o reproducirla fielmente, sino de interpretarla de una manera personal y subjetiva.

De esta forma, y teniendo en cuenta los medios económicos de los que disponían, hicieron su versión de la misma. El coyote, animal fetiche de los indios americanos, que en la pieza de Beuys identificaba al pueblo indio exterminado casi por completo a manos de los estadounidenses, se vió sustituido en la pieza de Pérez & Joel por un montón de muñecos hiperrealistas de bebés negritos; que para ellos representaba el África subsahariana. En lugar de una protectora pieza de fieltro los artistas emplearon dos mantas esperanceras (típicas de las islas) que confrieron el toque local y que, como el fieltro, están hechas de pura lana. Como protección o símbolo de control sustituyeron el bastón por un salvavidas de los que llevan los aviones. Los periódicos fueron reemplazados por una sucesión de imágenes sacadas de los telediarios de la llegada de los inmigrantes africanos<sup>109</sup>. Y así sucesivamente con otros elementos usados en la performance, a faltas de la ambulancia y el viaje en avión, elementos de los que prescindieron.

La performance comenzó con los dos artistas, aguardando a que entrara el público, de pie, a ambos lados del monitor donde se veían las imágenes de los agotados inmigrantes mientras se podía oír una música bastante dramática. La actitud de Pérez & Joel era un tanto desafiante —parecían verdugos, con la cara cubierta por unos pasamontañas sin orificios para los ojos—. Frente a ellos una bolsa llena de muñecos sobre una manta. El volumen de la música baja hasta que se crea el silencio, entonces van hasta el centro de la manta y sacan violentamente los muñecos negritos de la bolsa dándole a ésta la vuelta y sacudiéndola con fuerza. Iván coge la manta por sus cuatro esquinas, quedándose con todos los muñecos dentro, dejando al descubierto el salvavidas que estaba bajo la manta y que es recogido por Elena quien se lo coloca

siguiendo los procedimientos que tan amablemente nos muestran las azafatas. Mientras Elena ensaya los tironcitos de las anillas rojas, Iván golpea contra el suelo fuertemente la manta-saco llena de “inmigrantes”. Este hecho se produce varias veces hasta que en un momento dado Elena tira definitivamente de las anillas y el salvavidas se hincha violentamente. Ambos extienden de nuevo la manta sobre el suelo, delante del televisor que emite sin parar las imágenes de las lamentables llegadas de los “sin papeles”. Acto seguido ambos van recogiendo los muñecos uno a uno y lamiendo sus caras ostensiblemente, haciendo que estas brillen por efecto de la saliva. Los colocan en un borde de la manta y los tapan arropándolos cariñosamente. La música vuelve a sonar y los artistas se retiran.

Según escriben los propios artistas, sus intenciones eran varias, pero en ningún caso generar una pieza con una lectura fácil. La performance debía conducir al espectador a una interpretación pausada e inevitablemente incómoda:

“Lo cierto es que queríamos que las interpretaciones de nuestra pieza fueran complejas, no demasiado claras y por lo tanto transformables en titulares, (...) en cierta medida, nosotros compartíamos un mismo espacio con los inmigrantes, que llegaban allí de una manera tremendamente violenta y desalentadora, al tiempo que seguíamos y seguimos hiper-protegidos con nuestros salvavidas particulares. Hipócritamente primero les destrozamos (lógicamente nuestra economía esta sustentada en su pobreza, deuda externa, expolio de riquezas naturales, etc...) para posteriormente darles nuestra caridad y cuidados cuando mandamos limosnas (...)

Podemos interpretar la acción como la realidad de sus arriesgados viajes en pequeñas pateras por el Atlántico y su llegada a puerto donde corremos a curar sus heridas externas (mientras lo exhibimos en todos los telediarios) para luego enviarles de vuelta en muchos casos al punto de partida,... así que..., remitiéndome a las preguntas de la pieza original: ¿realmente amamos África? o lo que ocurre es que nos aterra África y lo que ella significa (nuestro pasado o nuestro futuro)? ¿Realmente África nos ama, sólo porque vienen a buscar un futuro a nuestro paraíso de cartón piedra?”<sup>110</sup>



Pérez & Joel, *Empty Space / Spiritual Longue*, 2003.



Pérez & Joel, *Trans-migrations*, 2003.



Pérez & Joel, *I like Africa and Africa likes me*, 2003.

Orlando Britto ha señalado la importancia de las Islas Canarias como punto de encuentro de gentes y culturas de varios continentes. De alguna forma, la proximidad geográfica de las islas al continente africano hace que este hecho se venga produciendo desde

hace bastante tiempo y que cada día se intensifique más —los movimientos migratorios han aumentado considerablemente y cuando el destino es Europa, Canarias es un lugar habitual de paso y a veces, punto final del viaje. En el catálogo de NUR, Britto incluye los siguientes comentarios:

“El siglo que acaba de finalizar ha sido testigo de los mayores desarrollos tecnológicos y científicos de la Historia de la Humanidad, pero también de las mayores destrucciones del espacio natural, guerras, genocidios, éxodos forzados, explotaciones... nunca antes imaginados. La utopía de un mundo desarrollado ha producido por el contrario unas mayores diferencias económicas y sociales, y una destrucción masiva de nuestro entorno. La real globalización económica ha subvertido el papel de los Estados como árbitros o garantes de un cierto “equilibrio” internacional. Los intereses internacionales, globales, han pasado a manos de las multinacionales y de la banca internacional, capaces de desestabilizar Estados con las decisiones de sus Consejos de Administración. La utopía de la comunicación global está creando un nuevo ser humano, que aunque se le supone comunicado globalmente con el mundo, desarrolla esa comunicación en la mayor de las soledades frente al monitor de su ordenador. Vivimos pues en una sociedad virtualmente hipercomunicada y realmente aislada.” Y prosigue: “La utopía de la sociedad del bienestar occidental ha creado una trágica realidad que llena de cadáveres el Mediterráneo y el Atlántico, cuando no crea también nuevas formas de esclavitud. Mientras escribimos este texto cientos de inmigrantes africanos, asidos desesperadamente a la utopía de Occidente, se juegan la vida y a menudo la pierden camino de nuestras costas, víctimas además de múltiples engaños y mafias. Este gran éxodo forzoso del continente africano marcará, sin lugar a dudas, el devenir de este siglo XXI que comienza. (...)”<sup>11</sup>

Comprobamos cómo tres años después del segundo encuentro —que quedó paralizado por los responsables de cultura de la que hubiera sido la tercera edición— se ha inaugurado la I Bienal de Arte, Arquitectura y Paisaje de Canarias. En el simposio de esta Bienal se ha hecho incapié en el papel que juegan las islas, punto geográfico situado entre Europa, África y América —como ya se hiciera en los Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo de Osorio, donde se dieron cita numerosos artistas africanos, americanos y europeos. Era evidente que tarde o temprano se



organizaría algún evento evidenciando estos aspectos de la realidad canaria.

#### 4.3.3. ARTE EN LA TIERRA. LA RIOJA. (2002-)

Santa Lucía de Ocón (La Rioja) es otro lugar de encuentro para el arte en el paisaje. Patrocinado por el Gobierno de La Rioja (Consejería de Educación, Cultura y Deporte), la Dirección General de Cultura y Fundación Caja Rioja y comisariada por Félix J. Reyes, escultor canario y antiguo profesor de la escuela de Arte de Logroño.

Félix Reyes y su esposa y artista Rosa Castell, participaron hace años en un encuentro artístico en un pueblo en Italia. Los artistas invitados trabajaban durante una semana y la gente podía pasear por las calles del pueblo para verlos realizar sus obras. La idea de “Arte en la Tierra” parte de esta vivencia. Reyes invita a varios artistas de La Rioja y a otros de fuera (otras provincias españolas y extranjeros) a presentar un proyecto de intervención para Santa Lucía de Ocón. La propuesta pretendía desde su primera edición involucrar a la gente del pueblo en la ejecución de las obras. Y lo ha logrado, cada año más.

Quienes hayan paseado en verano por Santa Lucía de Ocón mientras se celebraba *Arte en la Tierra* habrán descubierto un paisaje distinto. Su mirada se interrogaría por el diálogo mantenido entre las intervenciones artísticas y los campos. En cada convocatoria, los artistas consiguen con su magnífico trabajo acercar el lenguaje artístico y revelar su capacidad transformadora a los habitantes de Santa Lucía y a todos aquellos que deciden visitarla para conocer el evento.

Los espacios naturales en los que estos artistas han intervenido son fruto de un proceso de transformación provocado por las actividades del hombre sobre los terrenos que habita. Estos espacios son portadores de una fuerte y compleja carga semántica que se ha ido forjando con el paso del tiempo, nada en ellos es

gratuito, y el artista no ignora estos aspectos al realizar su obra. Nosotros también constituimos parte de lo natural y por tanto nuestra relación con la naturaleza debería ser una relación de parentesco y no de propiedad. El arte puede ayudar a fortalecer los vínculos entre el mundo que construimos y el mundo natural, no sólo por el significado de una obra en un determinado contexto, sino por la capacidad de la misma para contar o renovar el significado del lugar y nuestra relación con el mismo.

Se anuncia con frecuencia que muchas de estas intervenciones en espacios públicos, ya sean rurales o urbanos, quieren lograr que los asistentes no sean meros espectadores, sino partícipes que completen el significado de las obras. Este encuentro supone cada año un intercambio que consigue modificar el transcurrir cotidiano de esta pequeña población. Los vecinos de Santa Lucía vuelcan todas sus energías colaborando en la elaboración de las piezas. Artistas y comunidad, comparten día a día, durante una semana, el proceso creativo.

En nuestro país, escasean los eventos artísticos con las características de *Arte en la Tierra*. Pocos, aunque los hay, son los que permiten vivir una experiencia de intercambio con el artista tan intensa y generosa. Tanto las intervenciones, como parte del proceso vivido durante los días que dura el evento queda registrado en los catálogos que se editan. *Arte en la Tierra* se complementa con una exposición en el Centro Cultural Caja Rioja de Logroño, donde se presentan fotografías y registro en vídeo del evento, así como alguna maqueta o instalación relacionada con las intervenciones realizadas en Sta. Lucía.

En el encuentro de 2003 participaron Carmelo Argáiz (*Elegguá*), José Carlos Balanza (*Pan*), Óscar Cenzano (*Trilla en Las Planas*), Demetrio Naváridas (*Vueltas y Vueltas*) y Carlos Rosales (*Ara*), cinco artistas riojanos. Del 26 al 31 de julio de 2004, se celebró la segunda edición de este encuentro. *Arte en la Tierra. 4 artistas intervienen en el paisaje* contó con la participación



de tres artistas riojanos y uno danés: Sebastián Fabra (*AZ*), Ricardo González (*Los silencios del agua*, *Las cañas y Haizzea*, y *Ausencia rectilínea*), Jorn Hansen (*Encuentro de culturas en la naturaleza*) y por último, Blanca Navas (*Madre Tierra y Descansar*, *Contemplar*). Los artistas Pamen Pereira, Pepe Iglesias, Roberto Pajares “el pájaro” y Tomás de la Santa, intervienen en 2005. Hemos decidido centrar las descripciones de algunas obras en la edición de 2006 en el siguiente epígrafe.

#### 4.3.3.1. Intervenciones artísticas en Arte en la Tierra 2006: Javier de Blas, Lucho Hermosilla, Julio Hontana y Lesley Yendell

La convocatoria de 2006 contó con la participación de Lesley Yendell, Lucho Hermosilla, Javier de Blas y Julio Hontana.

Javier de Blas (Yelo, Soria, 1952), plantea una reflexión sobre lo bello y lo inútil (a primera vista) y por extensión, sobre las minorías, trasladada a términos agrícolas. *Área reservada* consiste en destinar un ribazo entre trigales a las amapolas, discriminadas y desterradas por la agricultura, pese a que su belleza no ofrece discusión a nadie. Se pudo visitar la intervención, en la que una zona con relieve de pequeña colina fue sembrada con semillas de amapola. Cerca de la pieza, el artista distribuyó bolsitas de papel para todos aquellos que desearan colaborar en este proyecto, recolectando semillas de estas flores. Desafortunadamente, no brotaron tantas amapolas como para dar la suficiente visibilidad a la pieza, y el artista decidió replantear la obra con pequeñas banderas de plástico rojo, que de lejos parecían flores. La idea es que todos los años por primavera, florezca ese ribazo de amapolas, rodeado de campos verdes de cereal, reviviendo su pequeña reflexión estética y social y anunciando nuevas ediciones de Arte en la Tierra en Santa Lucía de Ocón.

La obra que Julio Hontana (Madrid, 1968) bautiza como *Enormes minucias*, está compuesta por tres piezas



Lucho Hermosilla, *Intrusos*, 2006.



Lesley Yendell, *Buscándose el pan*, 2006.



Lesley Yendell, *Buscándose el pan* (detalle), 2006.

realizadas con plástico estirable. El título proviene de una serie de escritos de G. K. Chesterton (1874-1936), pero también responde perfectamente al sentimiento



Javier de Blas, *Área reservada*, 2006.



Julio Hontana, *Enormes minucias*, 2006.

de J. Hontana cuando observa las obras de arte en medio de cualquier paraje; en la naturaleza: “Enormes minucias”. Según explica el artista<sup>112</sup>, las tres obras están fuertemente condicionadas por su experiencia

personal en relación con la naturaleza; en un plano más íntimo, pueden considerarse como respuestas humanas al tenso padecimiento de saberse emboscado. La Pieza I (mi casa, tu casa, su casa) se apropia del espacio entre árboles situados en la Ermita de Santa Lucía, formando tres unidades espaciales regulares y transparentes. No se accede al espacio interior, aunque sí puede atravesarse con la mirada: el obstáculo físico no lo es visual. Está probado que la obra hace que el espacio se manifieste en grado potencial de proyecto, y el título lo pone en relación directa con el espacio físico donde se encuentra.

Para construir la Pieza II se ha circundado con película de plástico —hasta una altura de 2,50 metros— un área en el interior de una chopera también junto a la Ermita de Santa Lucía. En el interior, tres grupos de árboles han sido envueltos —hasta la misma altura y con el mismo material— borrando sensiblemente su presencia. No se puede acceder al interior de la pieza y el envoltorio del perímetro constituye además un obstáculo visual. Y la Pieza III dibuja una estructura a modo de neurona que manifiesta la relación entre los árboles de la chopera contigua. El color del plástico transparente es en este caso rojo, aunque el resultado cromático, después de superponer múltiples capas del mismo, es rosa fucsia. El artista reconoce que no podía intervenir de otra manera que no fuera “impostando”, pues no es agricultor, ni entiende ni conoce sobre el campo. Por ello se acerca a la naturaleza utilizando plástico, pero con la intención de manifestar de forma poética: la niebla, un territorio ocupado, tensiones invisibles existentes entre los elementos naturales, etc. Hontana dice haber comprobado que puede leer en el paisaje y que debe, que debemos hacer re-lecturas constantemente.

Hontana realizó además una intervención en la carretera comarcal que llega hasta Santa Lucía de Ocón. A fin de cuentas, señala el artista, que son las carreteras las que nos llevan hasta la naturaleza (refiriéndose a los paisajes más o menos naturales). Con pintura blanca —recordando en cierto sentido a la escritura que se practica durante las vueltas ciclistas— fue escribiendo



los nombres de numerosos artistas contemporáneos.

La artista Lesley Yendell interviene en el espacio interior de una casa medio derruida dentro del casco del pueblo y en su patio o jardín. *Buscándose el pan*, consta de dos partes. La primera que nos encontramos, a la entrada de la casa, es tremendamente delicada; la artista ha dibujado con harina una especie de camino irregular ayudándose de plantillas con formas de objetos cotidianos: cucharas, tenedores, maletas, pasaportes y zapatos fundamentalmente. Si llegamos hasta el patio, veremos un colador de 4,50m de longitud construido en metal y un tejido de sarmientos. El uso de materiales naturales —recordemos que en la zona se cultiva trigo y La Rioja es conocida por sus vides— y el cambio de escala que aplica a la realización de objetos cotidianos son rasgos que caracterizan la obra reciente de esta artista. Con estas referencias al hogar por una parte, y al viaje por otra, Yendell nos trae a la memoria el tema de la emigración, de las gentes del pueblo que tuvieron que desplazarse a las ciudades para “buscarse el pan” en tiempos difíciles, que además tuvieron que pasar por un filtro (colador).

De la experiencia de colaboración con algunos vecinos de Santa Lucía, la artista comenta que además de emplear menos tiempo del habitual en realizar la pieza, el trabajo cobraba un matiz distinto al ser realizado en grupo y no sola en su estudio. Le pareció gratificante pasar cinco días realizando la pieza y dos días disfrutando y observando la recepción que el público tenía de su obra, situación que no se da en una galería, donde inauguras, estás unas horas y te vas a casa.

El artista chileno Lucho Hermosilla nos habla de ciertos *Intrusos* que invaden frecuentemente en el paisaje español, sobre todo el cercano a las carreteras. La pieza es una versión de valla publicitaria de 4,80m x 2,40m. En dicho soporte aparecen recortadas dos figuras de conejos que son iguales, clónicos. Los positivos de los huecos (negativos) dejados en la valla permanecen delante de ella. La superficie de la pieza está cubierta de paja cortada y pintada de azul cielo

empleando sulfato de cobre. Las siluetas en negativo de los clones se verán con diferentes colores dependiendo de la meteorología, ya que se situó en el “Cerro del Moro”, pudiéndose ver el cielo a través de estos huecos.

Las intervenciones que se realizan en Santa Lucía provocan nuevos circuitos en el paseo de los lugareños y de los visitantes, y no sólo eso, sino que además consiguen crear puntos de reunión (nuevas “plazas”) en las piezas o junto a ellas. Ésta era una de las intenciones del artista riojano Demetrio Naváridas (Cárdenas, La Rioja, 1954) en su intervención *Vueltas y vueltas*, en 2003, en la que ensalzaba las labores propias de la agricultura tradicional de la zona y evocaba la era como lugar cívico de encuentro y relación.

#### 4.3.4. MUESTRA DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE SAJAZARRA. LA RIOJA. (1989- )

También en La Rioja, concretamente en Sajazarra, tiene lugar otro encuentro artístico que ha venido celebrándose a lo largo de quince años y que ha ido evolucionando con las nuevas formas del arte, contando en sus últimas convocatorias con intervenciones en el propio espacio del pueblo o del campo de sus alrededores. Algunas de estas experiencias podrían relacionarse con el *Land Art*, otras con el Arte Público, pero, en cualquier caso, las obras realizadas son intervenciones artísticas en un espacio natural y a veces también en las calles del pueblo. Se trata de la Muestra de Arte de Sajazarra organizada conjuntamente por SamArt y el Ayuntamiento de Sajazarra, con Carlos Rosales y María García (en las primeras ediciones) como directores.<sup>113</sup> Esta muestra de arte ha dirigido en las últimas convocatorias su mirada al paisaje, por ello los artistas invitados deben tener en cuenta el entorno natural en el que se ubica Sajazarra y realizar su obra para exteriores y en relación al paisaje.

La propuesta que se les hace a los artistas es muy abierta: se les ofrece el pueblo para intervenirlo. Los



Pamen Pereira, *Un solo sabor*, 2003.



Vistas de Sajazarra con la intervención de Pamen Pereira.

artistas invitados se alojarán durante dos semanas del mes de agosto en Sajazarra para realizar sus proyectos, aunque lo visitan antes en una o varias ocasiones para conocerlo y poder preparar su obra. Cuentan con espacios de trabajo (estudio, taller), materiales y un equipo humano –además de los vecinos que espontáneamente se acercan a ofrecer parte de su tiempo– que les facilita todo aquello que puedan necesitar para ejecutar sus obras. Esta generosa iniciativa, tanto por parte del artista como de los organizadores y colaboradores del evento, parte de la idea de vivir una experiencia de intercambio con el artista –que no gana dinero con ello, pero al que no se le ocasionan gastos y se le produce la obra. Parece una fórmula estupenda de acercamiento al arte para los lugareños. Sus or-

ganizadores intentan, en cada convocatoria, recuperar la escala más humana del arte, la parte que está más próxima a la intimidad del creador y al acto creativo. “Hemos tratado de mostrar el momento más conmovedor, más cercano, el que creemos que nos hace a los espectadores más perceptivos, más sensibles, más humanos (...) y, también, nos hemos tomado la licencia de arrebatár durante unos días el espectacular protagonismo que tienen los grandes templos del arte en el panorama actual.”<sup>114</sup>

#### 4.3.4.1. Convocatorias y artistas en Sajazarra.

Mitsuo Miura, Carmelo Argáiz, Pamen Pereira, Perejaume, Sebastián Fabra y Darío Urzay

Se han elegido varias obras de diversas convocatorias, las más significativas por intervenir e interactuar en mayor grado con el entorno. En la convocatoria XI, en el año 2000, participaron los artistas Gabriela Kraviez, Juan Pérez Agirregoikoa y Mitsuo Miura. La intervención de Mitsuo Miura fue ese año la que más interactuó con los habitantes de Sajazarra. Mitsuo solicitó el censo del Ayuntamiento y el plano de Sajazarra en el que aparecen las casas que permanecen habitadas durante todo el año, la antigua estructura amurallada del pueblo y los nombres de todas sus calles. Utilizó en su trabajo los nombres de todas las familias que viven en el pueblo. Para él, todos sus habitantes, son los que mantienen vivo lo que es hoy Sajazarra a través de las sucesivas generaciones, construyéndolo y manteniéndolo. Estos nombres se escribieron en tablas que después se colocarían sobre los muros de piedra del Ayuntamiento. Carlos Rosales y María García comentan en el catálogo –que se edita cada año– que Mitsuo estableció una relación muy especial con los habitantes de Sajazarra. Por las tardes, todos ellos van pasando para poner sus nombres en cartulinas de colores que más tarde el artista instalará junto con numerosas cintas de colores, esta vez, en el interior del Ayuntamiento, en su sala de exposiciones. “Pocas veces podemos ver un contacto



tan intenso entre un artista y sus espectadores que, además, en este caso son la esencia misma de la obra que contemplarán.”<sup>115</sup> Bien es cierto que aunque el paisaje de un pueblo lo componen también sus habitantes, esta obra realmente no conectan con el paisaje como lo harán las obras de artistas que intervinieron posteriormente y que comentaremos a continuación —nos referimos a Carmelo Argáiz, Pamen Pereira y sobre todo a Perejaume—.

Aunque todas las intervenciones resultan interesantes y se conciben para Sajazarra, no todas tienen que ver con el tema de esta investigación. Por lo tanto, sólo nos detendremos en algunas de las que encajan en el tema. Así, en 2001 intervinieron Chema Madoz y José Luis Santalla (fotógrafos). En 2002 Natividad Bermejo y Carmelo Argáiz. Este segundo realizó una obra, en una zona llana y despejada a las afueras del pueblo, que consistió en tres construcciones con pacas de paja recubiertas de barro en su parte exterior. Cada una de ellas tenía planta cuadrada, cuatro paredes con entrada y salida que permitían penetrar en cada una de estos habitáculos sin techo. Desde la entrada de la primera de las “habitaciones” se divisaban la salida y entrada de las otras dos, por estar dispuestas longitudinalmente una tras otra, quedando unos tres metros libres entre ellas. Sobre las paredes de dos de ellas Argáiz dibujó dos animales un burro y un caballo. La obra concluyó con una acción en la que se prendía fuego a estas construcciones, que volvían a integrarse en la tierra.

*Un solo sabor*, es la intervención que Pamen Pereira realizó en Sajazarra durante el mes de agosto de 2003. Con ella finalizaba el ciclo de exposiciones que con este mismo título fue recorriendo algunas ciudades a lo largo de los dos años anteriores. Su obra estuvo instalada en buena parte de las calles del pueblo: el Castillo, el Pórtico de la Iglesia de la Asunción, el arco de la antigua muralla y un montaje en la sala de exposiciones, un espacio, que hace años fue la escuela del pueblo.

El proyecto contó con el delicado trabajo de un chocolatero y una cerera, que se unieron al equipo incansable de colaboradores con los que cuenta habitualmente esta muestra de arte anual. Una vez listas, las golondrinas fueron colgadas por Pamen Pereira durante más de diez días de trabajo. Casi un millar de golondrinas de cera y parafina y unas doscientas cincuenta de chocolate —que finalmente se comieron los espectadores en la clausura de la exposición— habitaron algunos lugares de Sajazarra aquellos calurosos días de verano. Carlos Rosales describe parte de la experiencia de los días preparatorios (antes de la llegada de Pamen) de la siguiente manera:

“Parece increíble, por la coincidencia, pero la cerera, Victoria, que vive en un recóndito pueblo de La Rioja, la conocía como artista y estaba cautivada por su obra antes de que le propusiéramos el trabajo. Un trabajo que llevó a cabo impecablemente. Al sacar cada golondrina de su molde, Victoria la retocaba con la paciencia, el esmero y la delicadeza de una pieza única.”<sup>116</sup> El mismo esmero puso la familia Iturbe en hacer las golondrinas de chocolate. “Fueron mañanas y tardes trabajando con las personas que estaban adelantando parte del proyecto. Semanas de preparativos, recogiendo golondrinas, sedales, agujas para enhebrarlas, preparando materiales, estructuras... y tenerlo todo listo para cuando llegara Pamen.”<sup>117</sup>

En el catálogo, en ese testimonio de palabras e imágenes de la experiencia vivida aquellos días, describe Carlos Rosales la sensación de asombro y naturalidad que producía ver las golondrinas por el pueblo. “Al salir de la escuela y llegar paseando al arco de la antigua muralla, su obra parecía cristalizar, de nuevo, una imagen repetida durante siglos pero, tal vez, desatendida a diario. Ella había logrado que viéramos de nuevo lo que había estado cegado por la costumbre de los días.” Y añade: “Continuábamos nuestro paseo y en las murallas del castillo logró transmitirnos la sensación de que las golondrinas estaban colgadas directamente del cielo.”<sup>118</sup>

La muestra de arte de Sajazarra que tuvo lugar en agosto de 2004 contó con la presencia y la obra de



Darío Urzay, 42° 35' 27" N 2° 57' 24" W, 2006.



Perejaume, *Esconder-se*, 2006.

Perejaume. El artista catalán realizó un cortometraje de aproximadamente 17 minutos en el que participaron muchos de los vecinos del pueblo y que tituló *Esconder-se*. La noche de la inauguración, Perejaume reunió en la plaza de la iglesia a los asistentes para contarles, durante unos instantes, algunos de los pensamientos sobre los que reflexionaba en sus últimas obras y, a continuación, les condujo hasta un lugar en el campo, en el que se proyectaría la película que había realizado. La intención primera era situar la gran pantalla sobre la que se proyectaría la imagen en un descampado, apartado de las calles del pueblo y al que habría que llegar a pie. Finalmente, y por culpa del viento que se fue levantando y que amenazaba con romper todo el montaje, ésta se desplazó hasta el resguardo que le ofrecía la pared de la nave de un agricultor del pueblo. Una vez allí, el público se sentó en el suelo y observaron atentos la película. Sobre la pantalla,

un plano fijo en el que se veía parte del Cerro del Otero, algunas plantas meciéndose con el aire y el sonido de algunos pájaros. Al rato, los nombres de los “ausentes” participantes —pues no aparecía nadie en la película— se deslizaban de abajo a arriba. Más de quince minutos de paisaje sin actores. Finalmente, el color de la imagen fue perdiendo saturación y, entonces, poco a poco, los vecinos de Sajazarra fueron saliendo de sus escondites.

El 22 de febrero de 2005 apareció un artículo en el periódico *La Vanguardia* (Barcelona) donde se comentaba una acción de Perejaume que consistió en el envío de unos tarjetones de invitación (del Macba) a una exposición suya en la casa de aquel que la recibía. Se trata de una obra que cuestiona la obsesión por exponer y que está compuesta no sólo por la acción con la tarjeta del Macba, sino además por el cortometraje

*Esconder-se* y un texto que ha escrito el artista (*Amagar-se*). Sobre esta obsesión de los artistas por exponerse, por hacerse visibles, nos estuvo hablando la noche que se proyectó *Esconder-se*.

La convocatoria ha seguido desarrollándose hasta 2006 y los siguientes artistas que participaron fueron: Sebastián Fabra (2005) y Darío Urzay (2006). El artista riojano Sebastián Fabra hizo un montaje con cajas de luz en el pórtico de la iglesia de Sajazarra. La instalación se titulaba *Antesala del Lenguaje*, y estaba formada por 84 cajas de luz. En cada una había una letra y entre todas formaban una especie de retablo iluminado de unos 5 metros de altura. Cada día, mientras duró la exposición, Fabra extraía unas letras del retablo para formar una frase o máxima que se instalaba en diferentes lugares del pueblo: en el castillo, una viña, una fachada, una plaza...

Darío Urzay empleó los datos de ubicación de la colina de Arrebatacapas  $-42^{\circ} 35' 27''\text{N}$   $2^{\circ} 57' 24''\text{W}$  para dar título a su obra. Expuso en la Sala de las escuelas unas fotografías aéreas y pinturas relacionadas con Sajazarra la colina en la que estuvo trabajando durante los meses anteriores a los Encuentros. En la colina se dispusieron, de manera permanente, dos piezas cúbicas de hormigón. En una de ellas estaban apoyadas 100 serigrafías del artista y en la otra, sin acabar, aún con el encofrado puesto, cada persona que quisiera participar depositaba un papel con un escrito o dibujo personal que a continuación era cubierto con una paletada de hormigón. Seguidamente, pasaban junto a la otra pieza cúbica y Urzay les firmaba una serigrafía de 75 x 75 cm en la que se representaban las curvas de nivel de la colina en la que estaban realizando esa acción. De alguna forma, se subió la altitud metafórica de colina durante el tiempo que duró el acto. Como las dos piezas tenían la misma altura, a la vez que subía y pesaba más la de los pensamientos, escritos y dibujos de los participantes, él compensaba esa elevación al quitar su serigrafía y entregársela a cada uno. Queda retocar las piezas y darles un aspecto final que aún no se ha decidido.

#### 4.3.5. MIRADOR. MADRID. (2001-2005)

En Berzosa de Lozoya, Madrid, un grupo de tres artistas: María García Ibáñez, Iván Gómez-España del Val y Alfonso Ruiz Falcón coordinan el *Mirador* y convocan unos días de intervenciones en el pueblo, concretamente, del 12 al 26 de julio de 2003. El origen de esta iniciativa tuvo lugar en 2000 en una reunión de amigos, como consecuencia se celebró al año siguiente *Demuestra* una exhibición de arte actual. Unos años más tarde el encuentro adquiere otro matiz, se convoca así *Mirador 03* de frecuencia bianual, y cuya duración es de tres semanas. Este evento pretende articular un marco para la creación y para el desarrollo de espacios expositivos alternativos.<sup>119</sup> Pero *Mirador* también pretende ser una propuesta abierta y variable, con la intención de adaptarse a las condiciones y los espacios que se propongan. Así lo demostró en la Facultad de Bellas Artes (UCM, 30 de octubre de 2003), organizando una muestra de arte y música, con motivo de las jornadas culturales que celebraba la Universidad Complutense por todo el Campus. En la actualidad ha lanzado su nueva convocatoria para 2007 para intervenir el espacio de una de las naves del “Matadero” (Madrid capital). En este caso, el evento estará organizado por María García Ibáñez y Manu Barbero.

Dejemos a un lado la capacidad estratégica del proyecto *Mirador* para adaptarse a nuevos espacios, y volvamos a su entorno habitual de actuación: un pequeño núcleo rural y sus alrededores. *Mirador* en sus dos últimas convocatorias (2003 y 2005) reunió a un numeroso grupo de artistas que visitaron el lugar en el que luego mostrarían sus propuestas: acciones, intervenciones directas en algunos espacios del pueblo, proyecciones de vídeo y música experimental. Las obras específicas debían responder a aspectos físicos y sociales de la comunidad rural, a esto se sumaba el hecho de trabajar fuera del estudio y de tener en cuenta las propiedades del espacio en el que se actuaba, un contexto distinto a una galería en el que poder reflexionar sobre las



prácticas habituales de producción y de exposición. El programa, en ambos casos, se completaba con conferencias y mesas redondas en las que se exponían y debatían diversas cuestiones sobre este tipo de intervenciones en espacios rurales. Algunas de estas reflexiones quedan recogidas en el catálogo que se ha publicado.

Entre ellas la de Amparo Lozano, quien advierte que en nuestro país un gran número de los llamados trabajos de arte público tan sólo han supuesto el traslado de una maqueta o proyecto del artista de un “lugar de exposición” a su ubicación en la calle, trasladando así mismo la experiencia más íntima del museo o de la galería al espacio público. “Esta concepción conlleva que las piezas resultantes no sean sino una serie de monumentos indicativos de un estilo personal del artista y en los que no queda contemplada ni la contextualidad implícita al espacio en el que se colocan ni, por supuesto, significan una representación simbólica de la comunidad que los acoge.”<sup>120</sup> Lozano afirma en su texto que “Mirador sí quiso ser una experiencia social, [que] aspiró a poner en evidencia diferentes espacios compartidos, dando forma a cuestionamientos claramente distanciados de la problemática del museo. El proyecto se dirigió a todo tipo de audiencias, no únicamente a aquellas especializadas, interfiriendo directamente con la cotidianidad de los habitantes (...)”<sup>121</sup>

*Mirador* contó para su realización con el apoyo y subvención del Ayuntamiento de Berzosa del Lozoya, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, Comunidad de Madrid, Leader (fondos europeos), Galsinma (Grupo de Acción Local Sierra Norte de Madrid) y Asociación Cultural Peña Portillo. Pero ante todo, con la capacidad organizadora de los tres artistas coordinadores del evento que trabajaron para conseguir sus objetivos y la implicación de las instituciones mencionadas.

En la convocatoria de 2005, organizada por María García Ibáñez, Iván Gómez-España del Val y Alfonso



Mónica Rodríguez, (título desconocido), 2001.



Marchesi, *Impluvium de agradecimiento*, 2005.

Ruiz Falcón en la que se habilitó un edificio inacabado —futura residencia para la tercera edad— para que se expusieran obras (en su mayoría instalaciones) en sus espacios. También hubo intervenciones en exterior-





María García Ibáñez, *Stanza nº1*, 2005.



María Andueza, *Carpe Sonum*, (detalle del proceso), 2005.



María Andueza, *Carpe Sonum*, 2005.

res, pero ninguna presentaba una conexión clara entre obra y naturaleza o paisaje. La experiencia fue interesante en cualquier caso por tratarse de un modelo de convocatoria, selección y exposición de proyectos artísticos autogestionado por artistas.

Se comentarán a continuación algunas intervenciones de las diferentes convocatorias. Para empezar, en 2001, Mónica Rodríguez (Madrid, 1975) pavimentó una de las calles principales de Berzosa con jabones “lagarto” (tipo jabón de Marsella) con una de sus caras pintadas en dorado. El primer día de la muestra hubo una fuerte tormenta que expandió en el aire un intenso olor a jabón. Días después, aún podía verse espuma en las alcantarillas. Y como anécdota, hoy día pueden encontrarse algunos de estos jabones apilados junto a la leña o al corral, e incluso acercarse al lavadero y ver a alguna de las vecinas del pueblo lavando con “jabón dorado”. También en 2001, el artista Carlos Serrano “levanta” física y metafóricamente unos metros cuadrados de hierba y tierra, para descubrirnos un hueco bajo la alfombra vegetal. Serrano dispone una plancha metálica rectangular arqueada y anclada en su extremo inferior a la tierra, coincidiendo en dicha arista con un espejo de las mismas dimensiones, pero completamente plano descansando en el suelo

del campo. Sobre la plancha de metal curvado, una capa de tierra y hierba, bajo ésta, la sorpresa del reflejo de las nubes. El resultado nos proporciona la impresión de que una capa de tierra ha sido levantada como si se tratara de la piel del planeta, y nos revelara más atmósfera justo al otro lado de esta fina membrana.

El artista Eugenio Marchesi (Madrid, 1963) decidió construir un *Impluvium de agradecimiento*: un tejado cónico invertido que recogía las aguas de la lluvia hacia un drenaje con la intención de filtrarlas hacia la tierra. El tejado cambió así su función de protección y aprovechamiento humano del agua, para agradecer y devolver a la naturaleza uno de los bienes que nos proporciona.

En *Carpe Sonum*, María Andueza (Madrid, 1978) con una paciencia y constancia infinitos cubre con una fina tela blanca todos y cada uno de los elementos que ocupaban una antigua cochiguera. Ladrillos y piedras de paredes derruidas, tejas almacenadas, troncos de madera usados como pilares y vigas, entre otras cosas, fueron forrados con una gasa blanca, dotando al espacio de un sentido de limpieza que le era impropio y confiriendo cierta atemporalidad a la estancia. “*Carpe Sonum* –dice Andueza– se proyecta como un punto y seguido en la historia de las cochigueras. Historia que mira hacia atrás y se proyecta hacia delante desde un punto estático. Un instante del presente queda capturado en una habitación en la que el proceso natural de desarrollo se ha visto paralizado. Un presente y un pasado envueltos que sirven como lienzo en blanco para un mañana. Un espacio de nadie que se convierte en una sala de chocante pulcritud.”<sup>122</sup> Al inspeccionar con la mirada la siguiente estancia, reconocemos los sonidos de gallinas, cerdos, grillos... una grabación con los ruidos emitidos por estos animales, los mismos ruidos que hace treinta años eran normales en el discurrir cotidiano de estas pocilgas.

También María García Ibáñez (Madrid, 1978) ilumina y cubre de blanco su *Stanza nº1*. La artista convierte un pequeño lugar, destinado a cobijar cerdos

y gallinas, en un cobijo de plantas irreales, una suerte de invernadero inmaculado, en el que las paredes, las baldas, las macetas y sus plantas son blancas. La intervención quedaba iluminada de noche y atraía la mirada de quien visitara las obras en ese momento de no-luz natural. La artista comparaba ese espacio con el de una estancia para la espera: desvanes, leñeras..., con una oscura nevera “que sólo se ilumina cuando alguien abre la puerta” y en ese momento se transforma. Y tanto de noche como de día, delante del espacio permanecía la típica valla semi-abierta de madera por la que se puede entrever el contenido de dicho espacio. Si el espectador no siente curiosidad y se acerca a mirar qué ocurre en esa estancia, la obra pasa totalmente inapercibida –aspecto con el que contó la artista a la hora de decidir su intervención.

Mirador se desplaza en 2007 a la ciudad, a una de las antiguas naves del Matadero de Legazpi (Madrid). Sus organizadores se presentaron a la convocatoria que lanzó el Intermediae para proyectos expositivos y fueron seleccionados. Quizá en futuras convocatorias vuelvan a un entorno rural.

#### 4.3.6. RUTA ARTÍSTICA FIB. CASTELLÓN (1999-)

El contexto del Festival Internacional de Benicàssim<sup>123</sup> ha ido completándose a lo largo de su andadura. Desde que se iniciara en 1995, el encuentro musical ha ido aglutinando otro tipo de eventos, todos ellos destinados principalmente a un público joven. En la actualidad el FiberFib combina música, cine, danza, teatro, moda, cursos (en colaboración con la Universidad Jaume I, de Castellón) y como no, también arte. El encuentro artístico coordinado por José Luis S. Paulete viene realizándose desde 1999. La *Ruta Fib-Art* se extiende en un recorrido por las playas del Torreón, Almadraba y Voramar en las que los artistas invitados realizan sus obras teniendo en cuenta el contexto en el que éstas van a ubicarse.

En la edición de 2003, participaron Ana Gallinal (*Sirénide*), Ana Sánchez (*Plantando césped en el mar*), Gabriel Fuertes (*Lugar para pensar*), Dora Stefanova (*20 minutos*), Florentino Díaz (*Una casa en el mar*), Gemma Farrán (*Castell*), Sobrino-Cano (*Escenas costumbristas: retratos*) y Eva Miquel (*Mirador*). Las piezas estuvieron expuestas a la intemperie hasta final del verano y el público que lo deseó recorrió la “ruta”<sup>124</sup> de esculturas durante la cual se explicaba en qué consistían el evento y las intervenciones de los artistas.

A partir del 2004, la selección de artistas pasa a realizarse a través de concurso, se valorará no sólo la calidad de cada proyecto, sino la coherencia expositiva entre las intervenciones. Además, se extenderá la muestra al interior del recinto del festival donde se ejecutará una intervención y habrá pases de vídeo. En la edición 2004 pudieron verse las obras de Atsuko Arai (*¿Qué hay más allá del horizonte?*), Zigor Barayazarra (*Furniture-Hiriak*), Chus García-Fraile (*Código de barras*), Avelino Sala (*Guardianes*) y Trashformaciones (*Trashforma/04*), además de los trabajos de 10 vídeo artistas.

La *Ruta Artística Fib* sigue celebrándose en la actualidad (2007) y desde 2006 cuenta con el apoyo del MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León), que presentó en Benicàssim una selección de algunas de las obras de videoocreación de su colección. En el FIB Heineken 2007 se tuvo la oportunidad de apreciar los vídeos de Pipilotti Rist, Fikret Atay, Patty Chang, Jesper Just, Cristina Lucas, Bjorn Melhus, Fernando Renes o Martin Sastre. Estas obras, se exhibieron en pantallas de los espacios del Festival destinadas a este apartado y por supuesto, nada tienen que ver con el arte en espacios naturales, pero nos dan una idea de cómo este tipo de eventos van creciendo anexionando otras posibilidades, quizá más comerciales y cobrando importancia en el panorama artístico.

Una idea presente, en cualquiera de sus sesiones, ha sido no sólo instalar arte en un espacio público, sino que los artistas mostraran en la calle su proceso de

creación y tuviera así lugar un encuentro directo con el ciudadano. Pero, ¿qué tipo de acogida tiene el evento por parte de los visitantes del FIB y por parte de los habitantes de Benicàssim? Según José Luis Paulete, coordinador de la Ruta FIB-Art, quizá incida más entre los veraneantes que entre los “fiberos”, pero depende también de la pieza. En la primera edición el público protegió las piezas de las inclemencias del tiempo y si alguna resultaba dañada se reparaba. Pero también otras obras han sufrido daños por parte de algún veraneante poco sensibilizado. Esta propuesta no funciona a este nivel de colaboración con la comunidad como *Arte en la Tierra* (epígrafe 4.3.3.). Por una parte se trata de una comunidad mucho más numerosa y por otra, el público del FiberFIB está compuesto por muchísimos jóvenes que no son de Benicàssim y que plantean su viaje a la ciudad costera como parte de sus vacaciones. Como vemos, el contexto no ayuda en absoluto a este tipo de colaboración.

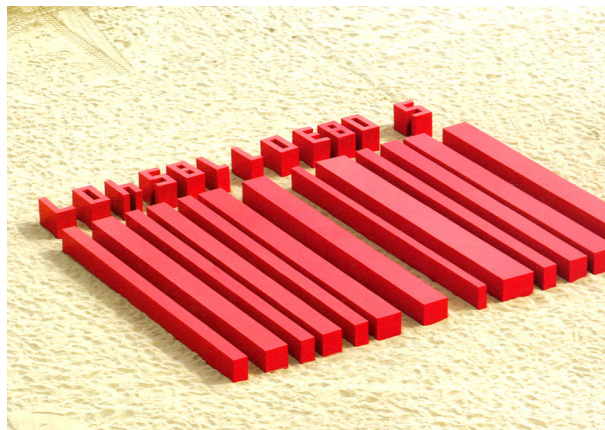
Esta iniciativa, a pesar de desarrollarse en un espacio “natural” de costa, como es Benicàssim, tiene que ver más con el arte en espacios públicos<sup>125</sup> que con el arte que plantee algún tipo de vínculo con la naturaleza. No obstante, se ha mencionado aquí por ser un evento que acontece en un espacio natural que es utilizado como soporte y no tanto como motivo de reflexión, aunque este punto depende de la intención con la que intervenga el artista. En muchos casos, las obras han podido ser utilizadas por los veraneantes como asientos donde descansar, o por los niños como un juguete o zona lúdica donde corretear.<sup>126</sup> Hasta la convocatoria de 2005, inclusive, ésta es la tipología de obras que encontramos. Sin embargo, ya en 2006 surge alguna obra que va más allá de las apariencias y que trata temas de actualidad que nos preocupan. Destacaremos una de ellas: *Jardín 03*, del colectivo Unoporciento.

Continuando con la ideología del grupo, en la que el jardín es entendido como algo más que una disposición armónica de plantas. Unoporciento entiende el jardín como otra forma de expresión artística más, una forma de arte público capaz de integrar otras



propuestas y reivindicaciones —quizá en el sentido que le daba Lucy Lippard, mencionado en el apartado “1.1.2.2. Paisajes naturales contruidos. El jardín paisajista inglés, reservas naturales y parques en la ciudad”, en el que también hablábamos de este colectivo artístico—. Unporciento propone jardines comunitarios, reciclados, jardines virtuales e interconectados —como el comentado *Jardín 01*, incluido también en el epígrafe 1.1.2.2.— y en algún caso, jardines “imposibles”, como el presentado en FIB Art 06: *Jardín 03*. Ésta es una propuesta para un huerto de naranjos en el mar. Con ella, Unporciento habla de cómo en la Comunidad Valenciana se están eliminando los naranjos —el cultivo autóctono por excelencia— para sustituirlos por campos de golf o por numerosos inmuebles. El naranjo, como símbolo económico, social y cultural, en vías de extinción, es presentado en este jardín para evidenciar más aún, si cabe, cómo el cambio que sufre el paisaje valenciano es además un cambio que afecta a su propia identidad.

En cuanto a la promoción de este evento artístico, comentar que el FIB Art se promociona en su última edición como una cita de lenguajes contemporáneos (instalación, escultura pública, videocreación) en el festival más joven de Europa. El FIB Art tiene entre sus patrocinadores a empresas como Vodafone, RedBull, Coca Cola o Nokia, siendo patrocinador principal Heineken. El FiberFIB supone un escenario de consumidores potenciales para sus productos y por tanto un mercado perfecto. Parece que el arte debe adoptar en muchos casos estrategias que lo conviertan en un producto atractivo en el mercado y el espectáculo, en ese sentido, es rentable. A pesar de estos matrimonios de conveniencia, parece que en esta última convocatoria (2007) varios artistas han participado con un espíritu más crítico que el de las pasadas ediciones; aspecto que a nuestra manera de ver, confiere mayor interés al encuentro artístico. Su director, José Luis Paulete, comprobó en la recepción de las propuestas para FIB Art’07 que existía gran inquietud por diversos problemas y preocupaciones de la sociedad contemporánea. Varias de las propuestas tenían



Chus García-Fraile, *Código de barras*, 2004.



Niños jugando en la pieza de Chus García-Fraile.

un marcado carácter crítico e irónico, aunque en algún caso sin perder el lado lúdico —que, por cierto, es una buena estrategia para relacionarse con el público—. Los artistas seleccionados para esta última edición fueron: Eva Miquel, que trabajó sobre los cánones de belleza; Abraham Martínez, que lo hizo sobre la especulación inmobiliaria; IOCUS, acerca de nuestro sistema de consumo energético; BASURAMA, mostrándonos la basura que generamos provocando una toma de conciencia de lo que supone nuestro consumismo desmedido e insensato; y Cristina Fontsaré, hablándonos sobre el conservacionismo de la naturaleza y la importancia del agua.



#### 4.3.7. PARQUE FLUVIAL DE CULTURA Y ECOLOGÍA. SALAMANCA. (1998-2002)

Aunque muchos de los proyectos pretenden una protección del entorno en el que se desarrollan, algunos de ellos intentan recuperar no sólo el espacio natural degradado sino la relación del hombre con éste. Entre ellos, cabe mencionar el *Parque fluvial de cultura y ecología* en Huerta (Salamanca), coordinado por Bodo Rau (TransKULTUR y Ayto. de Huerta); que trató de reestablecer la relación perdida entre los habitantes de la zona y su entorno, el río Tormes. “Este marco de relación y de diálogo, que trata de aunar el pasado y el presente, tomando como referencia la franja verde del río y la creación artístico-ecológica, requiere de nuevas pautas de comportamiento y de acciones correctoras encadenadas: descontaminación y saneamiento, reutilización de obras abandonadas, adecuación de caminos, señalización, inventarios forestales, control y racionalización de la parcelación, incorporación de símbolos emocionales y artísticos, etc., que acrecienten la diversidad cultural y consigan un nuevo equilibrio en las relaciones hombre-medio, naturaleza y agricultura, hábitat y espacio de ocio, recursos renovables y no renovables, Arte y Sociedad”<sup>127</sup>.

Bodo Rau (Simmern, Alemania, 1956) vive en Huerta, una pequeña localidad a las afueras de Salamanca, junto al río Tormes, donde comenzó el proyecto de un Parque Fluvial, en el que se proponía la restauración de las riberas y el desarrollo de un programa de sensibilización estética. En 1998, el proyecto, aceptado por el ayuntamiento, se pone en marcha junto a algunos profesores de la Universidad de Salamanca. Rau coordina cursos, seminarios e intervenciones artísticas, siempre con la intención de que el arte integre y ordene el resto de actividades: ecología, cultura, agricultura, ocio y turismo— según enuncia Diego Arribas en el catálogo *Arte, industria y territorio II*.<sup>128</sup>

En el catálogo *Arte y Paisaje II*<sup>129</sup>, se expone el interés por mantener las potencialidades agrarias y la varie-

dad de paisajes fluviales de Huerta, municipio que aún no ha sido engullido por el crecimiento urbano de Salamanca. Se apostó por la creación de un Parque para la Cultura y la Ecología bajo los principios de un desarrollo sostenible. La adecuación de zonas recreativas y deportivas en las márgenes del río, la creación de un Centro o Albergue de Cultura y Ecología Rural, el diseño y la construcción de un Parque de Arte y Naturaleza, la instalación de un lugar de información y acogida figuran como los objetivos que ayudarán a reforzar la base económica del municipio con nuevas funciones y empleos. Además de contribuir a conservar e incrementar el patrimonio local, se espera que estos cambios fomenten la capacidad innovadora y la autoestima de sus habitantes, marcando unas nuevas pautas de relación entre la sociedad rural y urbana.

En el Albergue de Cultura y Ecología Rural La Rivera se ofertan actividades para desarrollar en la naturaleza. Este espacio dispone de sala de exposiciones y aulas para seminarios. Ya se han realizado varios cursos y proyectos, entre ellos el “I Seminario hispano-alemán de Ecología y Cultura” (octubre 1998), el “Curso de verano Arte con la naturaleza: Percepción del paisaje” (julio 1999) o las exposiciones “Arte y naturaleza, 2000. Percepción del paisaje”<sup>130</sup>, “Arte y naturaleza, 2001. Nuevos paisajes culturales”<sup>131</sup>, y “Arte y naturaleza, 2002. Arte y Paisaje”<sup>132</sup> (2002), además de otros encuentros sobre agricultura biológica. En uno de ellos se contó con la valiosísima presencia de los artistas Helen y Newton Harrison y Herman Prigann, quienes hablaron sobre algunas de sus obras, en las que se unen arte y ecología. Varias piezas de carácter permanente se ubican a lo largo de las márgenes del río Tormes, otras efímeras ya han desaparecido<sup>133</sup>.

El proyecto contaba con el apoyo del Ayuntamiento de Huerta, cuyas actuaciones tenían como objetivo específico conseguir el embellecimiento de la zona urbana y de la rivera afectada como una forma de conservar, potenciar y realzar la belleza natural y el ecosistema que genera el Río Tormes a su paso por Huerta, teniendo en cuenta el Plan Especial de protección del

suelo paisajístico-ecológico del río Tormes que ha sido incluido en el Texto de las Normas Subsidiarias Municipales de Huerta. Además, paradójicamente en el pequeño pueblo de Huerta se encuentra uno de los pocos centros de interpretación de la naturaleza y turismo rural de toda la zona (Salamanca), además del parque fluvial y del itinerario de intervenciones artísticas.

F. Javier Panera Cuevas, ha compartido algunas de sus reflexiones en torno al concepto de paisaje cultural que pueden leerse en el catálogo editado con motivo de la exposición “Arte y Paisaje II” (2002). En su texto insiste en la idea de paisaje entendido como paisaje cultural, como espacio público, lugar de encuentro y comunicación, motivo por el cual resulta fundamental la introducción de un factor social en la realización de la obra de arte en el entorno. Panera nos recuerda la remodelación constante que soportan los espacios geográficos, que no siempre dan respuesta a las necesidades reales de las gentes que los pueblan, y la importancia de la capacidad armonizadora entre espacios naturales y culturales que deben tener los artistas.

Quizá una de las intervenciones más interesantes fue *Deja-vou* del artista Rafa Tormo. Tormo reflexionó sobre el papel y las estrategias de supervivencia de pueblos como Huerta. El artista afirma que finalmente llegó al convencimiento de que quieren morirse y en paz, no desean planes mediáticos ni turísticos para revitalizar la zona, ni panfletarios políticamente correctos. Por ello, explica el artista— “me dediqué a visitar sus cementerios para constatar lo que digo y mostrar que ya ni sus muertos tenían importancia. Estuve un mes pedaleando por casi 40 pueblos de la zona y planteé unas rutas de cementerios donde se podía uno llevar una imagen de lo que realmente allí sucede.”<sup>134</sup> La intervención del artista para Huerta fue una especie de cementerio simbólico que pretendía proyectarse en el tiempo. Unas planchas metálicas en forma de V invertida, pretendían proteger y salvar lo insalvable: la tierra, la cultura, la memoria. Sobre este tema viene trabajando Tormo desde hace unos años y

analizaremos otra obra suya en el apartado “5.2.4. La destrucción del paisaje como pérdida de la memoria colectiva” de esta investigación.<sup>135</sup>

#### 4.3.8. ENCUENTROS DE ARTE “VALLE DEL GENAL”. MÁLAGA (1994- )

A pesar del largo recorrido de este modesto proyecto —modesto porque no cuenta con los artistas ni recursos de los primeros que hemos visto— no es tan conocido. Tiene lugar durante la primera quincena de agosto en el Valle del Genal (Serranía de Ronda, Málaga), y la iniciativa parte de Juan Ramón Gimeno. Los “Encuentros” han contado con el patrocinio del Ayuntamiento de Genalguacil, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Fundación Unicaja Ronda. Desde 1994 y con carácter bianual se vienen celebrando estas jornadas en las que diversos artistas, trabajan, crean, conviven e intercambian ideas y experiencias. El Ayuntamiento facilita alojamiento, manutención, materiales y utillaje a aquellos artistas cuyos proyectos hayan sido seleccionados y, con posterioridad, publica un catálogo con las obras realizadas. Algunas de ellas (esculturas, murales) se pueden ver caminando por las calles, plazas y paseos de Genalguacil, otras están en el Museo de los Encuentros, una antigua almazara remodelada, que también alberga un centro de Interpretación de la Naturaleza, todas ellas pasan a formar parte del patrimonio del pueblo.

Como ya se ha venido exponiendo en varios casos, éste es el motor de muchas de estas iniciativas<sup>136</sup> que cuentan con ayudas por parte de ayuntamientos, fondos europeos y otros para su ejecución. El enfoque turístico<sup>137</sup> de estos certámenes resulta interesante para las instituciones públicas que las apoyan porque creen que esta inversión puede ser beneficiosa para la economía del pueblo o ciudad donde se construye el parque de esculturas o donde tiene lugar el evento que reúne cada año a un considerable número de visitantes.

El encuentro artístico en Genalguacil va dirigido a “aquellos autores que vean en el arte un medio de expresión, dinamización y comunicación de la colectividad, que saliendo del aislamiento y soledad de su taller o estudio, quieran desarrollar el proceso creativo de una de sus obras, junto a otros artistas y ante una comunidad viva, que pueda participar, asumir e integrar en sus vidas el hecho artístico.”<sup>138</sup> Podría afirmarse que la celebración de un encuentro como éste tiene mayor capacidad transformadora en una pequeña comunidad que en una gran población, donde acontecen múltiples eventos que saturan al estresado público incapaz de asistir a todos ellos. El colectivo de artistas que trabaja abiertamente en este pueblo, haciendo de él su estudio, altera considerablemente el transcurrir cotidiano de una pequeña comunidad que suele interesarse por el proceso de realización de las piezas y por el significado de las mismas.

Casi todas las obras de los “Encuentros” en Genalguacil son esculturas emplazadas en localizaciones exteriores, aunque nos detendremos en una pieza de la artista Ana Pérez Pereda por ir más allá del objeto artístico. A pesar de que la mayoría de las intervenciones artísticas carezcan de interés para el tema que aquí se trata, sí cabe destacar el valor social que surge de la relación entre los lugareños y los artistas. Estas obras funcionan pues como un vínculo que comunica al pueblo con artistas y otros visitantes que acuden al evento, y es este aspecto, más humano, el que cabe destacar de los encuentros de arte como el que tiene lugar en Genalguacil.

No obstante, llama la atención el hecho de que el evento haya sido publicitado en la Feria de Arte Contemporáneo ARCO 07, en Madrid, una de las citas más importantes de Europa para el mercado de la creación artística. La Diputación de Málaga ha decidido mostrar los Encuentros de Arte del Valle del Genal a través de una publicación realizada para la ocasión. Ésta parece una señal clara de la importancia que tiene para los políticos la promoción turística de las ciudades y pueblos de sus provincias.

#### 4.3.8.1. Ana Pérez Pereda.

##### *Eclíptica en Genalguacil*

Bajo el título *Fragmentos de Horizonte de día y de noche* se articula un proyecto global en el que Ana Pérez Pereda (Madrid, 1967) creó fragmentos de “paisaje celeste” que interaccionaran con su lugar de ejecución y ubicación, esculturas que representan los movimientos orbitales de los planetas y la relación que se establece entre ellos con la línea del horizonte. La propuesta *Eclíptica en Genalguacil* funcionaba como punto astronómico, como ventana que invitaba al lugareño a mirar hacia el horizonte, a tomar conciencia de la interrelación vida-arte-ciencia, a conocer un poco mejor la realidad del fragmento de cielo sobre su pueblo.

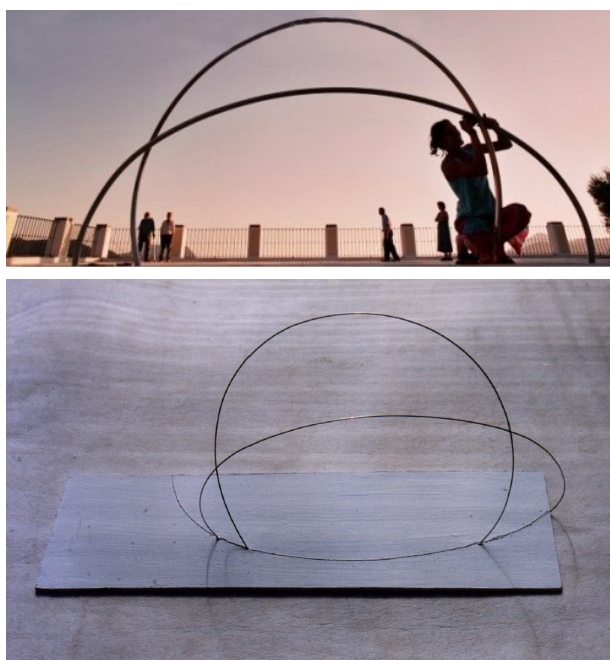
En agosto de 2004, la artista, junto a su colaborador habitual Jose María Molina Moreno (Madrid, 1966), organizó observaciones astronómicas del cielo nocturno con telescopio para los habitantes de Genalguacil: las noches con Luna sobre los planetas de nuestro sistema solar, las noches sin Luna se observaron objetos del cielo profundo (galaxias, nebulosas y cúmulos estelares). De manera que, durante dos semanas, todos los habitantes de Genalguacil tenían la oportunidad de establecer una relación de ubicación entre el mapa del cielo y el que habitaban dentro de su municipio, pudiendo identificar el movimiento de los planetas en el cielo como algo no ajeno al propio movimiento de la tierra, proceso en el que participaron activamente, así como en el de elaboración de la escultura que materializaría esas observaciones.

“Todos los movimientos planetarios de nuestro sistema solar —explica Ana— forman un círculo máximo dentro de la esfera celeste, señalando el curso aparente del sol durante el año. El dibujo de esta eclíptica se ve interrumpido por el horizonte, distorsionado por la luz y por el movimiento vagabundo de los planetas, y sin perspectiva por la distancia, haciendo que veamos todo el sistema solar en un mismo plano. Traspasar esa barrera espacial supone no sólo conocer la realidad, sino ir más allá de la primera percepción, pasando de la representación frontal a la situacional, para configurar el lugar y crear nuevas relaciones

espaciales donde el exceso de información desaparece.”<sup>139</sup>

En esta ocasión, se tuvo en cuenta la latitud, según la cual el sol tiene una inclinación determinada con respecto al horizonte, que Ana Pérez simbolizó en su escultura con una curva. Posteriormente, la artista intentó razonar la consecuencia que tiene la inclinación del eje de la tierra con respecto a la eclíptica y que percibimos como “estaciones”. La curva más elevada de la escultura representó el recorrido máximo del sol en el cielo (21 de junio), y la de menor tamaño el más corto (21 de diciembre), cuando la luz nos llega más inclinada y con menor intensidad lumínica. Ambas curvas se cruzan en el espacio en dos puntos, marcando de alguna manera los equinoccios de primavera y de otoño.

“A través de las observaciones comparadas entre el telescopio por la noche y a simple vista por el día, podíamos percibir y experimentar de forma real el espacio como algo que está en continuo movimiento, transformándose. El sol y la luna (la noche y el día) son los objetos que mejor identificamos, de ahí el tomarlos como referencia para recapacitar y entender un proceso astronómico y



Ana Pérez Pereda, *Eclíptica en Genalguacil*, 2004. Instalación (arriba) y maqueta (abajo).

no casual, vinculado a la tierra. Quien realmente dibuja es el propio movimiento de la naturaleza, que yo centralizo en el recorrido del sol, de la eclíptica. Finalmente, para el emplazamiento de la pieza se buscó una orientación sur, que es la que nos permite observar el recorrido más completo del sol, de este a oeste, y de esta manera poder observar esa diferencia de inclinación del sol entre junio y diciembre.”<sup>140</sup>

Para Pérez Pereda la percepción de estos recorridos planetarios produce una cierta ambigüedad visual que hace que nos cuestionemos cómo son las cosas, cómo las percibimos y cómo las vemos. Con esta propuesta se proponen atrapar un fragmento del cielo de Genalguacil y llegar, a la vez, a sus ciudadanos mediante la contemplación nocturna del firmamento —percibida a través de las distintas ópticas del telescopio, dominada por una percepción estática que bidimensionaliza el espacio— y por otro lado una contemplación diurna —en donde se involucra al ciudadano para que rompa esa distancia de contemplación e interactúe con la escultura, tocándola y pasando a través de ella, como un elemento más de Genalguacil. Según aclara la artista “una experiencia física y personal en relación con la escala humana”<sup>141</sup>

#### 4.3.9. ENCUENTROS DE ARTE ACTUAL / ARTESLES. CANTABRIA. (2003- )

Este encuentro artístico lo dirigen y comisarian en la actualidad Fernando Bermejo, María González-Camino, Gloria Bermejo y Fernando Zamanillo. Cuenta con el patrocinio del Ayto. de Santa María de Cayón y con la colaboración de la Asociación Cultural “Sístoles”, de Esles de Cayón.

Los “Encuentros de Arte Actual”, más conocidos ahora como “Artesles”, nacieron en el año 2003, como Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo, “Naturaleza y Coexistencia”, bajo el comisariado de Orlando Britto Jinorio —Director de los proyectos NUR y Espacios Mestizos en Osorio, ya comentados—, la coordinación técnica de Daniel Gutiérrez Adán y la



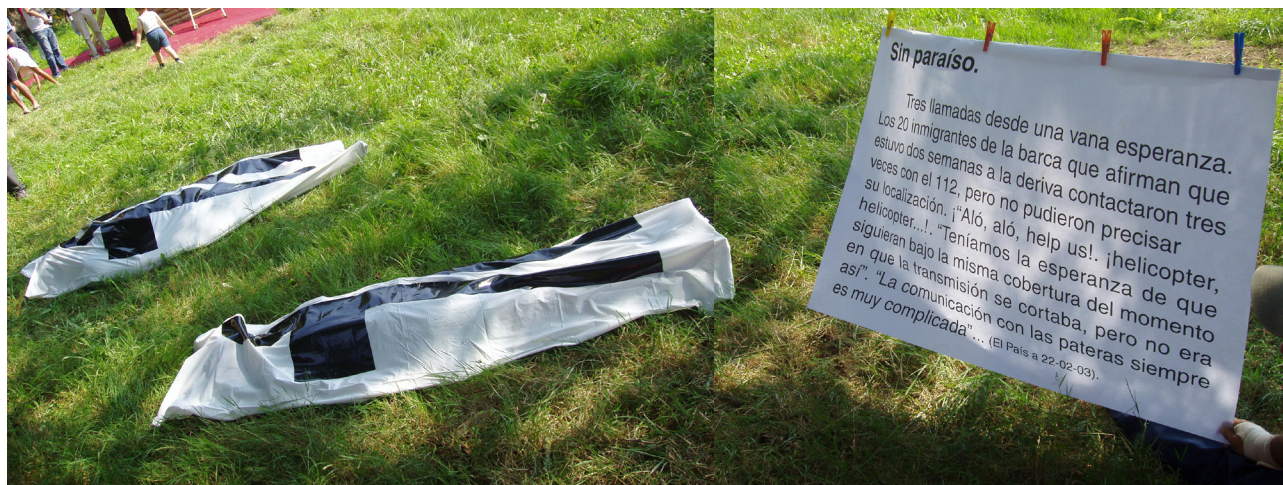
dirección y producción de Fernando Zamanillo, Fernando Bermejo, Gloria Bermejo y María González-Camino, sus actuales continuadores. Artesles es un proyecto que se inició en aquel verano con vocación de futuro y en el que entonces como ahora se buscaba el encuentro entre obras e intervenciones plásticas de artistas actuales en la naturaleza, a modo de marco de acción y de exposición al aire libre. En palabras de Zamanillo, Artesles es: “Un diálogo visual, a veces coordinado, a veces solamente yuxtapuesto, en armonía o en contradicción, entre unos y otros, y al que se ha venido sumando a lo largo de los tres años de existencia la participación muy activa de la música, para con el tiempo llegar a la plena colaboración e interacción entre artistas plásticos y creadores musicales.”

En principio el evento fue diseñado por Orlando Britto de forma similar a los Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo de Osorio, con el mismo marco temático socio-político previo del que se informaba a todos los artistas invitados para que enviaran sus propuestas de intervención en la naturaleza hechas ex-profeso y estudiando los espacios para cada propuesta. Durante el encuentro se celebraban varias mesas redondas y se podía destacar de él sobre todo una convivencia y producción compartida. También se dió la posibilidad a algunos artistas jóvenes asistentes de trabajar a dúo una serie de piezas en vídeo que se incluyeron en una capilla del pueblo, siempre en el contexto del tema planteado.

En el primer encuentro, del 12 de julio al 7 de septiembre de 2003, participaron los siguientes once artistas: Jack Beng-Thi (La Reunión), Emeka Udemba (Nigeria), Oscar Mora (Valencia), Fernando Bermejo (Cantabria, artista del pueblo de Esles), cuatro artistas jóvenes con videoinstalaciones a dúo: Antonio Díaz Grande – María José García Polanco y Silvia Antolín Guerra – Juan López, además de Emilia Trueba (Cantabria), Pedro Déniz (Canarias) y Daniel Gutiérrez Adán (Cantabria). Éste último realizó una continuación de su proyecto “Poesía en vertical” que había iniciado en Espacios Mestizos en Osorio 2003, pero

en esta ocasión invitando a inmigrantes subsaharianos a escribir sus textos sobre plásticos que disponía en el bosque a este efecto. El conjunto de su intervención en Osorio y Esles se mostró en un vídeo a finales de 2003 en el Centro de Arte Juan Ismael de Fuerteventura en el contexto de la exposición de Espacio C, “Espacios Trascendentes”.

Entre las obras del primer encuentro en 2003 pueden destacarse la obra del artista nigeriano Emeka Udemba (1968, Enugu) que participó con una pieza de gran potencia visual y conceptual: *Safe Heaven (cielo seguro)* consiste en la disposición de una habitación sin techo, con paredes de malla metálica que finalizan en su parte superior en alambre de espinos como el que vemos en campos de concentración o cárceles. En su interior, una cama, una silla, una mesa y un retrete de lo más humilde –elementos básicos del mobiliario de una casa– quedaban expuestos a la vista de todos, mostrando su precariedad y la del que la habita. Por fuera, un cartel: “Renting / Se Alquila” y un número de contacto. Quien deseara experimentar el espacio y sentirse preso en ese espacio podía hacerlo. Un habitáculo mínimo vallado, alambrado y pintado de oro, invita al espectador a vivir en él y experimentar los sentidos de inseguridad, miedo y paranoia. Una propuesta que ahonda sobre las ideas de seguridad, libertad y privacidad en nuestro mundo contemporáneo. Esta obra nos acerca a la realidad que vive una gran parte de los habitantes del planeta, tanto en sus propios países controlados por otros más “desarrollados”, como fuera de ellos. No hay más que recordar las imágenes televisivas de esos cientos de inmigrantes que llegan semanalmente a las costas españolas, hacinados como mercancía en almacenes. No hay más que pensar en la libertad que tenemos nosotros para circular libremente por el mundo, mientras los inmigrantes de países subsaharianos, del magreb o de países sudamericanos, entre otros, tienen vedada la entrada a España. Esta prohibición trae consigo innumerables consecuencias, entre otras el tráfico de personas como fórmula de enriquecimiento de otros.



*Acción inocente, 2003.*



Otro momento de la acción en la que participaron varios artistas.

Arriesgar la vida o perderla en el intento es otra de esas consecuencias. *Acción Inocente* consistió en una performance en la que participan varios artistas, entre ellos Emeka Udemba, Helios Tavío, Pedro Déniz y otros colaboradores, ... Se partió de una noticia aparecida en el diario *El País*, el día 22-02-03: “*Sin paraíso*. Tres llamadas desde una vana esperanza. Los 20 inmigrantes de la barca que afirman que estuvo dos semanas a la deriva contactaron tres veces con el 112, pero no pudieron precisar su localización. ¡Aló, aló, help us! ¡helicopter, helicopter...! “Teníamos la esperanza de que siguieran bajo la misma cobertura del momento en que la transmisión se cortaba, pero no era

así”. ‘La comunicación con las pateras siempre es muy complicada...’”. La noticia permanecía expuesta en una fotocopia ampliada, era como un gran cartel. Los artistas que participaban en la performance, tomaban en brazos los cuerpos yacentes cubiertos con una tela en la que aparecía dibujada la silueta de un muñeco (el típico icono de la “inocentada”), y los desplazaban alejándolos fuera de la vista de los asistentes.

Esta performance fue planteada como acción reflexiva sobre la indiferencia y el silencio, “cómplices mudos de una realidad inevitable, una huida hacia delante sólo interrumpida por dos llamadas telefónicas que suenan dentro de dos bolsas de supuestos cadáveres sin identificar”<sup>142</sup>—explica Pedro Déniz, uno de los artistas participantes, basándose en datos de la noticia aparecida en prensa. También se reflexiona sobre la soledad de la existencia, pensamientos tan poco visibles en términos sociales se van haciendo visibles cuando un grupo de voluntarios va pegando en la espalda de los asistentes a la acción el icono de “inocente”. Humor perverso que nos hace culpables e inocentes a la vez, ya que de alguna manera somos los que consentimos y llamamos algo que nos resulta difícil de distinguir pues el exceso de ruido mediático nos nubla la visión. “No deja de ser significativo y paradójico —añade Déniz— que en plena era de la tecnología de la información y la electrónica, unas vidas sean



difíciles de localizar a pesar de que un móvil emita señal vía satélite y actúe como un GPS. Está claro que los gobiernos consideran que ciertas vidas humanas tienen otro valor, el de la indiferencia.”<sup>143</sup>

Pedro Déniz (1964, Santa Brígida, Gran Canaria), realizó para el primer encuentro en Esles la obra *Trinchera del pensamiento* (dentro de su proyecto “naturaleza y coexistencia”). En la intercepción de una cruz de alfombra roja se construyó un espacio de aproximadamente 2m<sup>3</sup> empleando 9.000 kilos de graba que fueron introducidos en más de 300 sacos terreros. Dichos sacos se fueron apilando hasta crear cuatro paredes. En el suelo, en el interior de esta estructura, se dispuso un suelo de césped artificial y en su centro unas flores de plástico. Por fuera 4 escaleras de madera permitían el acceso a esta peculiar trinchera. Esta pieza efímera pretendió ser, durante el tiempo que duró el proyecto, un canto a la tolerancia y un intento de recordar lo frágil que es la coexistencia y su necesidad de protegerla. La trinchera –levantada en la intercepción de una cruz roja orientada a los cuatro puntos cardinales– simbolizaba un lugar en el que poder proteger esos valores, un lugar desde el que resistir. “En este proyecto –cuenta Déniz– se representa la fragilidad de los pensamientos y la necesidad de proteger su diversidad, nuestro “conocimiento”, nuestra propia evolución, así como la necesidad de respeto y diálogo para defenderlo de la intolerancia. Algo que en esos días no era precisamente lo que los medios de comunicación nos transmitían. Creo que el pensamiento y el conocimiento son el único patrimonio que posemos todos y el que nos ayuda a elegir y a decidir en todo momento. Este hecho nos hace libres.”<sup>144</sup>

Sólo ese primer año, el encuentro en Esles tuvo ese carácter político, esa necesidad de “hablar claro” y de posicionarse. Las posteriores convocatorias sufrieron una considerable merma al cambiar el espíritu de las mismas, pasando a proponer a sus participantes simplemente una exposición de esculturas en las que no se presenta ninguna problemática política ni social. Los actuales organizadores de “Artesles” decidieron



Emeka Udemba, *Safe heaven*, 2003.



Pedro Déniz, *Trinchera del pensamiento*, 2003.

que, al contrario que en la primera convocatoria, las obras de los sucesivos encuentros de arte se mostrarían en espacios interiores, no impidiendo que algún artista que lo deseara interviniera en exteriores. Les pareció la mejor manera de mostrar obras pictóricas y escultóricas preservándolas de las inclemencias del tiempo y, a la vez, potenciar su visibilidad y la de los recintos de interés arquitectónico de Esles (iglesias, ermitas...). Estos otros matices cambiaron totalmente el concepto del primer encuentro que proponía un diálogo de las piezas *site-specific* con un entorno natural. Los espacios naturales usados, cada vez menos (o nulos), son meros lugares donde colocar piezas ya hechas en estudio. Se han eliminado los marcos

temáticos, la propuesta de convivencia y producción conjunta, así como los espacios de debate, las presentaciones y las mesas redondas. Por supuesto, el carácter de denuncia y de reflexión sobre la actualidad de propuestas como las de Udemba, Déniz o la *Acción Inocente* del encuentro en 2003, no se ha repetido en las posteriores convocatorias. De esas sesiones sólo vamos a destacar la obra de la artista Bárbara Fluxá en “Artesles 2005”, *Des(h)echos*, que se expondrá a continuación junto a otras obras dentro de la misma línea de investigación plástica de la artista.

#### 4.3.9.1. Bárbara Fluxá. Artista como arqueólogo

Bárbara Fluxá (Madrid, 1974) lleva varios años desarrollando una línea de trabajo que parte de la recogida de objetos desechados en el paisaje natural como análisis de nuestra cultura material. Este “work in progress” pasa del registro fotográfico y la recolección a la reconstrucción y posterior exhibición de las piezas y lleva implícita una invitación a la reflexión sobre la actitud que mantenemos los ciudadanos con nuestro paisaje más inmediato.<sup>145</sup>

En 2005, participó en la tercera convocatoria de *Artesles*, en Esles (Cantabria) organizando toda una “Campaña de recogida de *Des(h)echos*”<sup>146</sup>. La artista señala que en cualquier lugar, es común encontrarse con el hábito de arrojar objetos en desuso en parajes naturales. En algunos territorios como los de las regiones del norte de España, la vegetación ayuda a ocultar la basura, pero el comportamiento de la gente es el mismo. Ya desde 2003, en Asturias, a la que está muy vinculada, la artista venía recogiendo numerosos objetos de los márgenes de los ríos Nalón y Narcea. Objetos que en una primera fase sólo eran registrados a través de fotografías, acabaron siendo reconstruidos y expuestos. Incluso una nevera recogida en la playa, junto a la desembocadura del río Nalón ha formado parte de sus *Reconstrucciones arqueológicas*<sup>147</sup>.

El propio río le ha procurado, en varias ocasiones,

material de trabajo. Uno de los “objetos” más voluminosos que ha encontrado es un seat 127 que le inspiró en su *Proyecto coche*. El proyecto se centra en la recuperación de la memoria histórica de este coche emblemático de los años 70 y 80 de la sociedad española; ya ha sido expuesta una primera parte del proceso.<sup>148</sup> La artista espera poder encontrar financiación para el rescate y posterior reconstrucción del coche todavía hundido en el río. El Nalón también ha sido el entorno de la videoinstalación *Des(h)echos* (2005-2006).<sup>149</sup> En esta obra Bárbara Fluxá nos narra un viaje subacuático por el paisaje fluvial, a través de la mirada subjetiva de un hipotético objeto a la deriva.

Recientemente, en la ciudad de Segovia<sup>150</sup> y por encargo del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente para la exposición “Naturalmente Artificial. El arte español y la naturaleza. 1968-2006”, Fluxá trabaja en diversas áreas de gran valor paisajístico donde se acumulan restos materiales que las han ido degradando desde hace décadas. La artista trata el objeto de desecho contemporáneo como parte de nuestra cultura material y propone comprenderla mejor extendiendo este proceso hasta nuestra relación con el entorno urbano y el medio ambiente. Para ello sigue un método más bien propio de una arqueóloga; reconstruyendo mediante moldes y vaciados de escayola las piezas a partir de fragmentos que rescata en sus paseos. Acude a la piel del objeto patinada por el tiempo como superficie en la que leer hechos acontecidos y usos del mismo. Posteriormente, estas piezas se exponen en vitrinas de tipo museográfico, junto a dibujos de las mismas, mapas y fotografías de los lugares de recogida. Estas vitrinas constituyen para Bárbara Fluxá una instalación; el lugar condensado en el que se exhiben los objetos encontrados y reconstruidos, junto con documentación gráfica e información textual que facilita al público una breve descripción del lugar de recogida del mismo y que le avisa, a su vez, de que es un sitio transformado por el hombre. Así, por ejemplo en la cartela de una de estas piezas puede leerse: “Canalización del agua en la antigua cantera



/ Velódromo junto al monte.”<sup>151</sup> Se nos desvela así un paisaje no sólo geográfico, sino además profundamente modificado por el hombre que lo habita, un paisaje cultural.

Para Bárbara Fluxá, “la actual sociedad se caracteriza por la creación de una cultura material de caducidad inmediata, es decir, por la fabricación de objetos de consumo clasificados como ‘de usar y tirar’. Estos objetos están diseñados para que no exista vínculo alguno con el sujeto que los consume, desaparece la posibilidad de una relación empática, pausada y emotiva; no hay tiempo para la posesión, por lo que su aban-

dono es inevitable, inmediato y compulsivo.”<sup>152</sup> Sin embargo, ella no los considera basura, sino que como el arqueólogo, los considera objetos en los que leer información sobre nosotros mismos y acerca de cómo funciona nuestra sociedad. Es fácil comprobar cómo en tres generaciones nuestra relación con los objetos de uso cotidiano ha cambiado radicalmente. Bárbara adelantándose a los futuros arqueólogos rescata estos objetos y nos los vuelve a presentar convertidos, antes de tiempo, en restos de nuestra civilización actual. “En cierto modo, la historia de una ciudad está escrita en su basura”.<sup>153</sup>



#### 4.4. FUERA DEL MARCO: CASOS INDIVIDUALES

En el amplio panorama artístico, encontramos además otras obras en el paisaje fuera del marco de convocatorias, encuentros o centros de arte en la naturaleza. Son propuestas independientes de artistas que han realizado sus obras en el paisaje y que no entraban en las clasificaciones del capítulo 5 (de esta investigación) sobre arte comprometido en espacios naturales. Dedicaremos aquí un breve espacio a los artistas David Rodríguez Gimeno, Carolina Belén Martínez, Marta Fernández Calvo, Javier Chavarría y al colectivo *Sin domicilio fijo* (sdf).

Muchas intervenciones se quedarán sin nombrar, algunas por desconocimiento de su existencia, otras por la clara acotación temporal y espacial de esta investigación, muchas por otras causas ya argumentadas. No desarrollaremos comentarios sobre obras como las intervenciones de Agustín Ibarrola (Basauri, Vizcaya, 1930) en el Bosque de Oma o en Llanes<sup>154</sup>, por tratarse de intervenciones más bien decorativas.

Bárbara Fluxá, *Des(h)echos*, 2003- (work in progress). Fotografías, objetos reconstruidos e imágenes de su vídeo en el río Nalón.

#### 4.4.1. DAVID RODRÍGUEZ GIMENO. ESCULTURAS PARA DESPLAZARSE

Las esculturas de David Rodríguez Gimeno (Huesca, 1975) son máquinas para desplazarse, estructuras metálicas envolventes surgidas de infinitos cálculos, de saber elegir los tornillos y herrajes necesarios para que la estructura soporte las tensiones que se generan durante el desplazamiento. El motor, el peso que hace posible ese movimiento es el propio cuerpo del artista. “Para David Rodríguez Gimeno, —afirma Thérèse Vian-Mantoviani— es la acción de su cuerpo propulsando estructuras, lo que supone el acto artístico.”<sup>155</sup> Y prosigue: “El cuerpo, aplicado al espacio, ha sido siempre un instrumento de medida: la pulgada, los pasos, el codo, la brazada, la vara... Sin embargo, habitar estructuras móviles y moverse con ellas es entender lo que nos rodea como un espacio de proyección de nuestro propio cuerpo. El espacio es considerado en sentido propio, como los cálculos de los que da cuenta la geometría y la geografía —el mapa—, lo que produce un efecto circular entre la cosa y su significante, al contrario que el *lugar* (topos) que, según Aristóteles, es “el límite inmóvil de la envoltura” que rodea al cuerpo.”<sup>156</sup>

Su trabajo resulta de la unión de escultura y danza, disciplinas que parecen encajar a la perfección en su obra. Las acciones, “esculturas bailadas”, de David Rodríguez Gimeno, transcurren en lugares con alta carga energética y no precisamente por la presencia de elementos, sino más bien por su marcada ausencia. El artista suele desplazarse a espacios abiertos y vacíos en los que la modificación que el hombre ejerce en ellos se detecta en diversos grados; bien por la erosión del terreno, bien por la presencia de surcos en la tierra arada o por las gigantes eolianas que transforman el paisaje. Así, “...retomando...” (2002) se desarrolla en un pantano seco, en la zona de Yesa (Huesca). Parece imposible conseguir el desplazamiento de la estructura por un terreno tan sumamente agrietado y reseco. Sin embargo, la pieza-móvil, dotada de ruedas —pare-

cida a un tacataca para niños— avanza gracias al movimiento del artista que se encuentra sujeto a ella por un arnés; como sucede en muchas de sus esculturas (interactivas).

Su trabajo responde no sólo a cuestiones meramente formales y estéticas, sino que detrás de la escultura, de esa máquina que le permite desplazarse por el paisaje, hay toda una serie de cuestiones filosóficas sobre las que David reflexiona; dotándolas de fisicidad en sus piezas cuando las pone en marcha. Así, en *Iris* se analizan seis posibilidades de movimiento azarosas y la confección de estructuras mentales y físicas. Pensando en el eterno retorno diseñó una escultura que describiera “eses” en su desplazamiento y que desembocara en un recorrido cerrado cual cinta de Moebius. La trayectoria de la pieza, condicionada por su forma, requiere dos etapas sucesivas para volver a su posición inicial. Apunta Vian-Mantoviani que estas construcciones metálicas evocan la influencia y reclusión del hombre en los esquemas sociales y que al aceptar usar la estructura, éste se ve obligado a seguir la única dirección posible.

La selección de las localizaciones va mucho más allá del simple hecho de escoger un escenario donde ejecutar su “baile” una vez concluida la pieza, ya que el lugar donde va a utilizarla en su performance es elegido antes de empezar a construirla. Habitualmente, el artista no convoca al público en el momento de moverse con sus piezas por el territorio, la acción se realiza casi en completa soledad.<sup>157</sup> Cada vez conduce hasta el paraje elegido, descarga los materiales y comienza a montar la compleja pieza. Al relacionarse con el entorno a través del intermediario que la estructura supone, la posición del artista condiciona su percepción del medio; no es directa, no puede desplazarse, andar, como normalmente lo haría. Si Ana Mendieta o Charles Simonds creaban este diálogo con la naturaleza de manera directa, David Rodríguez Gimeno lo hace de forma indirecta, obligándose a ocupar un cuerpo distinto para relacionarse con el terreno. La pieza —como ocurre de manera similar en las obras de



David Rodríguez Gimeno, *...que no son gigantes...*, 2002.



David Rodríguez Gimeno, *...retomando...*, 2002.

Stelarc, pero desde luego, no con las mismas intenciones ni uso de tecnología que éste— se convierte en una prolongación de su cuerpo. En sus giros, cambios de dirección y velocidad, en sus suspensiones boca abajo, el artista modifica sus percepciones habituales del espacio, el cielo intercambia su lugar con la tierra, mientras su cuerpo experimenta el movimiento y el esfuerzo constantes.

El registro fotográfico de estas acciones suele tener formato panorámico, aunque en ocasiones, como su-

cede en “*Iris*” realiza tomas de 360°, esto le permite obtener una imagen con continuidad espacio-temporal.

“...la relación del sujeto con lo convencional... como procesos necesarios para los mecanismos de comunicación y aprendizaje social, vehiculan el devenir del individuo, condicionándolo y es más, construyendo... mecanismos que subyacen metaestructuralmente de tal manera que, mas que no ser conscientes de su carácter convencional, no lo somos de su “existencia”... ordenan la percepción, cómo aprehendemos y, por lo tanto, conforman lo que creemos subjetivo...”<sup>158</sup>



Carolina Belén Martínez, *Mudar el paisaje*, 2005 (work in progress).





#### 4.4.2. CAROLINA BELÉN MARTÍNEZ.

##### MUDAR EL PAISAJE

Las migraciones humanas son un tema que viene revisándose una y otra vez desde el arte, sobre todo en los tiempos que corren. Y aunque siempre han existido —por causas diversas: guerras y pobreza fundamentalmente—, en la actualidad los movimientos migratorios son uno de los graves problemas de nuestra sociedad capitalista. Pero, aunque normalmente hablamos de los inmigrantes que recibe nuestro país, en este caso, se hace referencia a ese viaje que emprendían algunos en busca de mejor fortuna, alejándose de los malos recuerdos de la guerra. Carolina Martínez (Buenos Aires, 1976) es nieta de inmigrantes gallegos e italianos, y como tal, creció “oyendo hablar de lugares al otro lado del mar, mirando postales de puertos europeos y escuchando a mi abuelo tararear muñeiras.” Martínez recuerda cómo soñaba con esos lugares que prometían tener las respuestas a las preguntas sobre su historia; lugares a los que los miembros de su familia iban o de los que volvían y que la llevan a admitir que son “viajes en los que nunca se sabe si vamos o volvemos.” La artista, que en la actualidad vive en Madrid, se pregunta por su lugar de procedencia: “Donde nací, mi familia es extranjera, llevo la nacionalidad de un país en el que nunca residí y en el país de mi familia, yo soy inmigrante.” La obra que plantea para hablar de estas cuestiones se llama *Mudar el paisaje* (*work in progress*, 2005-), y trata de algo más que de las migraciones, habla de la identidad del sujeto, de la necesidad del hombre de pertenecer a un lugar para conocerse a sí mismo.

Tras admitir esa fragmentación, esa pertenencia a ningún lugar y a todos, la artista plantea un juego de traslados, un puzzle que en definitiva no se podrá montar porque sus piezas pertenecen a varias realidades, pero al que sí se podrá dar un nuevo sentido, “un puzzle que se construye con recuerdos, proyecciones y la huella que en él podemos dejar.” En *Mudar el paisaje*, Carolina Martínez selecciona y recoge piedras de cada

país o lugar visitado o vivido. Las piedras para ella son parte del paisaje, lo contienen al menos en parte y por tanto, también son portadoras de la historia de cada lugar —al menos de forma poética y desde luego si nos referimos a tiempos geológicos. Sobre las piedras recogidas imprime, con ayuda de una emulsión fotosensible, el mapa de su lugar de origen —así las convierte en portadoras de su propio lugar / memoria— y a continuación las deposita en otro sitio al que no pertenecen. Cada piedra lleva una invitación a desplazarla de nuevo: “¿y a dónde la llevas ahora?”. De esta manera, cada vez que alguien encuentra y recoge la piedra, puede sentirse motivado a participar de la obra llevándola a otro sitio, mudando así ese trozo de paisaje. Además, todas las piedras tienen un e-mail de contacto y quienes se animan a escribir a la artista son invitados por ella a formar parte de este *work in progress* haciendo itinerar las piedras y documentando estos cambios de ubicación en fotografías. De esa forma la artista está armando un complejo mapa de recorridos y, a la vez, ofreciéndonos una nueva posibilidad de lectura e interpretación del paisaje.

#### 4.4.3. MARTA FERNÁNDEZ CALVO. SUTILES INTERFERENCIAS EN LO COTIDIANO

Esta artista de origen riojano ha desarrollado numerosas intervenciones en relación a la naturaleza fuera de nuestro país, sobre todo en Italia donde ha vivido durante cuatro años. Entre ellas: registrar el tiempo a través de la caída de las hojas de un manzano en la zona de las Dolomitas o colocar un buzón para que un sitio anónimo cobre entidad al ser un lugar en el que se puede recibir cartas al adjudicársele una dirección postal. Esta segunda intervención fue toda una performance en la que involucró al cartero de la zona y a numerosos amigos que le escribieron a esa nueva dirección, y que fue posible gracias a la invitación de los artistas Rirkrit Tiravanija y Olafur Eliason para intervenir allí.

Los procesos de trabajo de Marta Fernández (Logro-



ño, 1978) se caracterizan por su infinita paciencia en el registro de acontecimientos rutinarios, que convierte en especiales justamente al fijarse en ellos, al señalarlos de alguna manera, siempre muy sutilmente y durante largos periodos.

Esta manera de proceder se observaba ya en la intervención que estuvo realizando durante un año (2000-2001) en el *Parque del Salvador* de Cuenca y que lleva su nombre. La artista decidió registrar en un cuaderno todo lo que ocurría en los jardines de cinco a seis de la tarde, cada día: “Martes, 9 mayo (5 - 6 tarde) / Justo antes de las 5 ha caído un aguacero. El parque está desierto, puede que hoy no venga nadie. / (...) 17:33, sale del parque. A veces se gira para mirar atrás mientras se aleja. Se mete en una casa cercana. / 17:35, ahí está de nuevo la mujer de pelo rojo con su perrito blanco”<sup>159</sup>, etc. Esta observación externa, esta labor con un toque detectivesco a la manera de Sophie Calle, se vio pronto complementada por una serie de intervenciones mínimas que pretendían interactuar con el paseante. Fernández Calvo entra en el parque tras entender medianamente su mecanismo interno de funcionamiento y comienza a interferir en su cotidianeidad. Algunas “señales” que va dejando a los transeúntes pueden pasar desapercibidas: quitar todas las bolitas rojas a la mitad de un matorral mientras el resto permanece cargado de las llamativas esferas, colocar una mariposa de papel (un cromó) en la hoja de una planta, pegar un mechón de su cabello sobre el dibujo de un perro en una señal del parque o dibujar sobre la arena la greca de la verja que separa los jardines de la calle para unir los árboles entre sí. Pero otras acciones, buscaban interferir, sorprender al usuario habitual del jardín: colocar tres pañuelos blancos en un banco; tras haber observado cómo tres señoras lo hacían cada vez que acudían juntas al mismo banco para sentarse y charlar. O pegar de nuevo en sus ramas las hojas que caían de un árbol, entre las 12:50 y las 13h, consiguiendo que al final del otoño sólo esas permanecieran fijas al árbol.

Cuando el tiempo de trabajo que se había fijado lle-

gaba a su fin, Marta Fernández decidió invitar a otros amigos artistas a participar en dos eventos durante el último fin de semana: un concierto espontáneo en el que cada cual llevaba el instrumento que quisiera para tocarlo (sábado, 26 mayo 2001) y una exposición colectiva de intervenciones en el parque, que se clausuró con una comida del tele-chino –acción que reafirmaba el parque como lugar<sup>160</sup>, (el domingo, 27 de mayo de 2001). Todas las acciones quedaron registradas en fotografías, vídeo y en audio (concierto). Para cerrar este ciclo, esta relación con el parque, la artista registra el sonido de sus pasos recorriendo el perímetro del mismo. El cd grabado lleva una etiqueta que invita a escucharlo y a delimitar un nuevo perímetro de igual longitud que el Parque del Salvador.

De estas intervenciones artísticas tan sólo quedan registros sonoros, fotografías y anotaciones en cuadernos, un lugar señalado a través de estas actuaciones y un colectivo (usuarios del parque) que tal vez perciba el lugar de otra forma tras estos “extraños” acontecimientos.

#### 4.4.4. JAVIER CHAVARRÍA DÍAZ. METÁFORAS ENTRE LAS RELACIONES HUMANAS Y EL PAISAJE

En 2002, Javier Chavarría (Madrid, 1966) es invitado a intervenir junto a otros artistas en el Laberinto de Horta, creado en los jardines de una mansión del siglo XVIII, en Barcelona. Estos jardines aunan las corrientes paisajísticas inglesas, el jardín neoclásico y el romántico.

La propuesta de Ricardo Iglesias de trabajar en torno a la idea de un “laberinto de amor” planteaba un ejercicio que unificara el aspecto conceptual de las relaciones amorosas y a la vez la plástica propia del laberinto como un espacio sin salida cuyo recorrido puede no tener fin, según aclara Chavarría.<sup>161</sup>

La obra, *Políptico*, –que finalmente se realizó en un



Marta Fernández Calvo, *Parque del Salvador*, (2000-2001). Intervenciones en arbusto y en banco.



Javier Chavarría, *Político*, 2002.

jardín particular porque el evento en el Laberinto de Horta se canceló— consistía en escribir con letras doradas el poema “Ladrones”<sup>162</sup> del libro *La mejor juventud* (1941-1953), de Pier Paolo Pasolini sobre la propia

superficie de las hojas de los arbustos de aligustre y boj que conformaban el laberinto vegetal. Una letra por hoja, unas palabras que pueden pasar desapercibidas y un poema si uno acierta a descubrir la primera



letra y la concatena a las siguientes, una reflexión sobre los sentimientos amorosos y su realidad.

El artista nos advierte sobre la fragilidad de la obra, una fragilidad comparable a la del amor y la memoria:

“Si se pierden algunas de las hojas, se pierde también el sentido claro de las palabras haciendo que el espectador añada un esfuerzo mayor para la comprensión de la obra. Sin embargo la obra no debe ser restaurada, porque la acción del tiempo y su degradación es parte de su propia estructura de fragilidad. Se trata de un trabajo que evoluciona hacia la pérdida con el paso del tiempo, con la vida del arbusto e incluso incorporando accidentes y mutilaciones que son en el fondo el propio discurso del que se habla: del paso del tiempo y del amor.”<sup>163</sup>

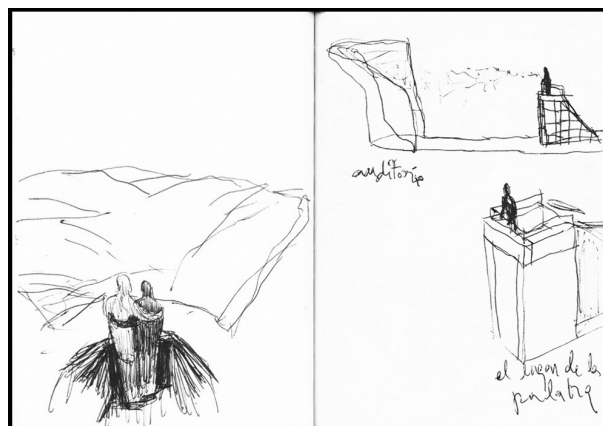
Chavarría destaca la importancia de recorrer el laberinto no tanto como un ejercicio de superación para “volver engrandecido y mejorado al mundo de lo cotidiano”<sup>164</sup> —que él compara con un “reto de modelado de la conducta y de las pulsiones”<sup>165</sup>— sino como “la posibilidad de desarrollar dentro de él una vida satisfactoria y plena en la tensión del borde mismo de la experiencia del yo.”<sup>166</sup>

Para hablar de esta experiencia del yo en relación con la naturaleza, Chavarría construye un año más tarde (2003) un artificio que reproducía eclipses. A través de este fenómeno natural aludía a los estados emocionales por los que atravesamos en nuestros procesos de comunicación en la sociedad contemporánea occidental. Esta sociedad “en donde bajo la bandera de una libertad de expresión y de gesto, se esconde aún el silencio al que nos aboca un comportamiento tipificado por el anhelo de la aceptación y el éxito.”<sup>167</sup>

Esas mismas tensiones que experimentamos como sujetos en relación con los otros, se ponen de manifiesto en otra de sus obras. Aunque en este caso la obra no es una intervención directa en la naturaleza, nos interesa su conexión con un proyecto que el artista ha ideado para un espacio natural de la Sierra

Norte de Madrid<sup>168</sup> del que hablaremos más abajo. Chavarría recrea a una escala menor una caldera volcánica de Granatilla, Níjar.<sup>169</sup> El artista se interesa por la historia de erosión que cuenta el propio paisaje de la caldera volcánica. Si sabemos observar y llegamos a leerlo, ese panorama nos cuenta las fricciones y tensiones que ha sufrido a nivel geológico. De nuevo, al igual que en su intervención para el laberinto de Horta, están presentes las presiones que modelan al sujeto. En esta ocasión el artista traslada este análisis al núcleo familiar, comparando el paisaje erosionado, “colapsado”, con la acumulación de silencios en la mesa a la hora de la cena, de las cosas no dichas a tiempo, o nunca dichas:

“La caldera me sirve para hablar de situaciones críticas y de conflictos emocionales en el entorno doméstico, de la pareja, generacionales o tal vez simplemente de los conflictos que dicta la propia convivencia, la relación entre el espacio cerrado y las tensiones que le son propias. Hablar sobre las relaciones íntimas entre las personas y los recorridos tipificados de acercarse a los demás, el trato, el protocolo y la manera en la que construimos la comunicación familiar. La imagen del cráter de un volcán aparentemente sin actividad evoca el status de comunicación, la represión de sentimientos y vaticina el colapso emocional y sus irremediables consecuencias destructivas.”<sup>170</sup>



Javier Chavarría, bocetos para *Hablando con mis montañas* (proyecto de intervención).

El proyecto de intervención que Javier Chavarría está ideando para un paisaje de la Sierra de Guadarrama se basa en los parámetros de comunicación que se establecen entre los habitantes de Navacerrada y ese entorno natural. Chavarría decidió realizar encuestas a un sector de la población para saber si sus habitantes pasean con frecuencia por la montaña y qué conocimientos tienen de su formación geológica y de la riqueza de su patrimonio natural. Su intuición se confirmó al comprobar que el desconocimiento de estos aspectos era casi mayoritario.

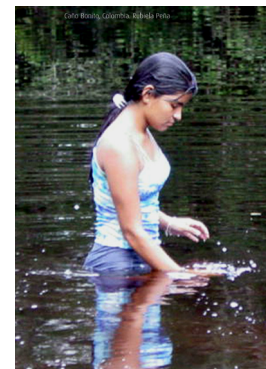
Partiendo de estos resultados, su propuesta es reproducir a escala un valle de esta sierra cercano a dicha localidad. Un valle como auditorio frente al cual se dispondrá un pequeño púlpito para el espectador y orador. Chavarría propone “traer la montaña” a los habitantes del pueblo, a una zona relativamente urbanizada. Acercarla esta vez no como espectáculo que se contempla, como escenario, sino como interlocutor. Los papeles pues, se intercambian y el espectador se convierte en orador que desde el estrado puede conversar con su público, “las montañas”. El artista ve en el estrado el lugar que “afianza al interlocutor en la tierra y lo reafirma como parte integrante de lo natural.”<sup>171</sup>

#### 4.4.5. SIN DOMICILIO FIJO (SDF). RED DE PROYECTOS COLECTIVOS

*Sdf* (*sin domicilio fijo*)<sup>172</sup> se constituyó en 2003 como un espacio de recepción y creación de proyectos colectivos generados y gestionados a través de internet (foros en la web, correo electrónico, weblogs, etc.) y que pueden desarrollarse de diferentes maneras, en diferentes medios (artísticos: plásticos o literarios, etc.) y en cualquier parte del mundo. *sdf* (*sin domicilio fijo*) está abierto a cualquier persona que quiera participar o proponer algún proyecto o idea que pueda continuarse y ser realizada por otros y en cualquier lugar. La idea es crear una red o comunidad de usuarios que tomen parte en los *proyectos sdf*, que crucen estrategias

interdisciplinarias surgidas del arte y de la web con el fin de interactuar y generar propuestas artísticas, experimentales, significativas y críticas con la realidad que nos toca vivir. El resultado de llevar a cabo estos proyectos es un intercambio de experiencias que pueden materializarse en una exposición, una publicación o simplemente en un foro de reflexión. Se reconoce la autoría de cada proyecto y de cada imagen según los datos aportados por cada participante.

El grupo central de *sdf* está compuesto actualmente por cuatro personas que articulan las propuestas. Ellos prefieren que se hable de *sdf* y mantener la independencia entre los proyectos personales y los colectivos.<sup>173</sup> *sdf* intenta, en lo posible, desarmar-desactivar el mega-ego del “artista como único creador” de una obra. Los proyectos que pueden partir inicialmente de un individuo se van modificando con la aportación del resto de los participantes, pudiendo transformarse en mayor o menor medida. Es una



*Sdf*, 75% agua, 2003- (work in progress). Recolectores voluntarios de agua (arriba). Mapa en el suelo del espacio expositivo (abajo).



forma de seleccionar, trabajar y adaptar proyectos que tengan un interés común.

Uno de los proyectos desarrollados por el colectivo es *75% Agua*, que consiste en la recopilación de muestras de agua salada y dulce provenientes de diversos lugares del planeta: mares, océanos, ríos, lagos, lluvias, fuentes, etc... Se solicita a cada participante una foto del lugar donde recoge el agua y cualquier otro material documental que quiera aportar (mapas, textos, etc.) Durante algo más de dos años, y siempre con la colaboración activa de quienes han querido formar parte del proyecto, *sdf* ha ido elaborando un mapa que, a día de hoy, consta de unas 300 muestras de aguas de los 5 continentes. Las muestras de agua reunidas se presentan como fragmentos de paisajes (y de memorias) contenidos tanto en las botellas y en las fotografías, como en los viajes y desplazamientos emprendidos por las personas que han participado. Se constituye así una red de interrelaciones que revierten y dan forma al significado, a la valoración y, en general, al ciclo del agua en su dimensión más amplia. Estos *paisajes contenidos* intentan reducir las distancias (geográficas, culturales, temporales) entre los muchos paisajes representados y el sujeto que los observa, para que puedan ser leídos e interpretados no a modo de imágenes y conceptos lejanos, sino como una serie de estrategias de comunicación, de transmisión, de cruce y diálogo en torno a este elemento común, vital, viajero y transformador que es el agua. Aunque ya se han mostrado los resultados de esta iniciativa en dos salas, la convocatoria sigue abierta, ya que se trata de un *work in progress* al que aún no se le ha puesto fecha límite.

## Notas

1. José Albelda, "La naturaleza y su valoración estética contemporánea", en *Boscos i societats. Actas del V Forum de Política Forestal de Catalunya*, Solsona, Lleida, 2004, pp. 404-412.
2. Javier Hernando Carrasco, "Entrevista con Tonia Raquejo", en *Territorio Público*, n°1, Ed. Centro de Operaciones de Land Art "El Apeadero", Bercianos del Real Camino (León), pp. 11-12.
3. En este proyecto se unían agricultura biológica, ocio y turismo, arte,...
4. Catherine Grout, en "Sites. Emplazamientos de las obras en situación exterior", en *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Barcelona, Llibres de Recerca, MACBA, 2000, pp. 279-293.
5. Esta publicación no ofrece una información muy completa en este área en España. *Arte y Naturaleza. Guía de Europa. Parques de esculturas*, Editorial Documenta y Fundación NMAC, 2006.
6. Gilles Tiberghien, *Nature, art, paysage*, Arles, Actes Sud, École Nationale Supérieure du Paysage: Centre du Paysage, 2001, p.8. Traducción Grego Matos.
7. Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1993. John Beardsley, *Earthworks and Beyond. Contemporary Art in Landscape*, New York, Abbeville Press, 1989.
8. El Museo Vostell de Malpartida, situado en la zona de Los Barruecos (Cáceres), recupera un antiguo Lavadero de Lanás del siglo XVIII, un paraje de gran belleza natural y de rico potencial ecológico. Fue fundado por Wolf Vostell en 1976 con la idea de crear un museo innovador, expresión del arte de vanguardia (arte conceptual, de Happening, Fluxus, videoarte, etc.), un lugar de encuentro del Arte y la Vida, del Arte y la Naturaleza. No obstante, El MVM no se plantea como un museo de arte en el paisaje, si se le nombra aquí es porque dispone de algunas esculturas-ambiente, ubicadas en exteriores. Rodeadas de grandes rocas de granito: "V.O.A.EX." (Viaje de (H)ormigón por la Alta Extremadura -1976-) y "El Muerto que tiene sed" (1978), que establecen un diálogo del arte con las formas de vida y los elementos de la naturaleza, siempre móvil y cambiante. Por otra parte, el museo se ha encargado de rehabilitar El Lavadero, donde ocupando un recinto de unos 14.000m<sup>2</sup> acoge tres grandes colecciones de arte contemporáneo: Colección Wolf y Mercedes Vostell, Colección Fluxus-Donación Gino di Magglio y Colección de Artistas Conceptuales.
9. Actas del I Curso *Arte y Naturaleza*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1996, p. 7.
10. La montaña es admirada por muchos "aventureros" pero es tremendamente respetada por los rápidos cambios climáticos que en ella se producen y que en ocasiones ponen en peligro la vida.
11. Conversación transcrita del vídeo *Stones and Flies: Richard Long in the Sahara*, realizado por Philips Haas, éditions à voir, Amsterdam, 1988. Traducción de Toni Crabb incluida por Tonia Raquejo en su libro *Land Art*, Ed. Nerea, 1998, pp. 113-115.
12. Al parecer, "Los Monegros" es el nombre que se dio a esta zona antes cubierta de espesos montes de sabinas. El paisaje actual se encuentra transformado por la reorganización que el hombre ha hecho de su entorno con sus cultivos.
13. Para su seguimiento y el de las actividades organizadas en relación a esta iniciativa puede consultarse la sección de Artes Plásticas de la web de la Diputación Provincial de Huesca: [www.dphuesca.es](http://www.dphuesca.es).
14. Las primeras actas editadas por la Diputación Provincial de Huesca, fueron las del Curso I: Arte y Naturaleza (1995). El proyecto comenzó en 1994, con una intervención del artista Richard Long.
15. Estas publicaciones en castellano siguieron a las primeras incursiones teóricas de Javier Maderuelo en el espacio público: *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid, Ed. Mondadori, 1990; *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*, Lanzarote, Ed. Fundación César Manrique, 1994.
16. Al cabo de los tres años, formaban parte del paisaje de las villas obras de Xavier Elorriaga, Gabriel, Carlos Ochoa, Christine Boshier, Manolo Paz, Javier Sauras, Jorge Barbi, Ricardo Calero y Miquel Planas.
17. Chus Tudelilla, "Arte y Naturaleza", en *Cimal. Arte Internacional*, n°51: Arte y Naturaleza, pp. 35-40. En este mismo artículo se explica con mayor detalle cuáles fueron los proyectos escultóricos que precedieron a la iniciativa "Arte y Naturaleza" de Huesca, todos ellos coordinados por Teresa Luesma.
18. En *Memoria 2002*, Taro de Tahiche, Fundación César Manrique, 2003, pp. 19-20. En esta publicación puede consultarse todas las actividades que la Fundación ha venido desarrollando: seminarios, conferencias, actividades y talleres con niños, etc.
19. Ibidem.
20. Nota de la conferencia "Arte, ciudadanía y espacio público", de Fernando Gómez Aguilera en el COAM de Madrid, I Ciclo de Arte Público: La ciudad como escenario. En mayo de 2003 me reuní con Fernando Gómez para conversar sobre los proyectos de arte en el paisaje que pensaban desarrollarse desde la Fundación César Manrique. Me confirmó entonces que habían sido logrados algunos objetivos mencionados en su conferencia en el COAM.

21. Catálogo de la exposición *Miguel Ángel Blanco. Geogenia*. 4 diciembre 2003 – 8 febrero 2004. Taro de Tahíche, Fundación César Manrique, 2003.
22. Miguel Ángel Blanco, La Biblioteca del Bosque, catálogo editado por la Biblioteca Nacional, Madrid, 1996, p. 6, cfr. por Aurora García, “Celebración del Universo”, en *Miguel Ángel Blanco. Geogenia*, Taro de Tahíche, Fundación César Manrique, 2003, p. 17.
23. En la bibliografía se detallan los autores de las publicaciones y otros datos editoriales.
24. Fernando Gómez Aguilera, conversaciones por e-mail durante 2004.
25. La relación de conferencias y cursos que ha desarrollado la Fundación en estos últimos años es realmente extensa e igualmente intensa en los temas tratados, que están vinculados a las líneas de actuación mencionadas al principio de este apartado. Algunos títulos que dejan constancia de la preocupación y de la actuación real de esta institución son, por ejemplo: César Manrique. *Diálogos con el paisaje*, cuyo director fue Emilio Roselló y que se celebró en la Facultad de Bellas Artes (Altea) de la Universidad Miguel Hernández (Elche), en abril de 2005. Uno de los talleres celebrados es el Taller *Urbanismo del paisaje en Europa. Idear la ciudad con –y no contra– el paisaje*, impartido por Lisa Diedrich en abril de 2006. Mencionar también el Curso *Islas y cultura del territorio*, dirigido por Fernando Parra, en septiembre de 2006. Dentro del Foro Archipiélago, Roque Calero pronunció la conferencia *Canarias frente a la crisis energética y el cambio climático*. En el contexto de la Escuela de Ciudadanía, Vicenç Navarro habló sobre *Bienestar insuficiente, democracia incompleta. Sobre lo que no se habla en nuestro país*. Otras conferencias interesantísimas comprendidas en diversos cursos son: *Choque de las civilizaciones o diálogo para la modernidad*, de Sami Nair; *Occidente y el mundo musulmán: mitos e intereses de un malentendido*, de Carlos Varona.
26. Lázaro Santana, César Manrique. *Un arte para la vida*. Barcelona, Ed. Prensa Ibérica, 1993, p. 101.
27. Mariano de Santa Ana, “Promesas de felicidad”, en *Paisajes del placer, paisajes de la crisis*, op. cit., p. 67.
28. César Manrique, *Lanzarote: Arquitectura inédita*, Arrecife, Cabildo Insular de Lanzarote, 1974.
29. “Citado por John Frow en “Tourism and the Semiotics of Nostalgia” en *October* nº57, verano 1991, p. 130, (traducción de José Manuel Marrero Henríquez)”, en Mariano de Santa Ana, “Promesas de felicidad”, en *Paisajes del placer, paisajes de la crisis*, op. cit., p. 68.
30. Mariano de Santa Ana, “Promesas de felicidad”, en *Paisajes del placer, paisajes de la crisis*, op. cit., pp. 68-69.
31. Mariano de Santa Ana, op. cit., p. 69.
32. Para una información gráfica de *La Isla de las esculturas*, consultar la página web [www.isladesculturas.tuportal.com](http://www.isladesculturas.tuportal.com), también puede consultarse el artículo de Jorge Castro de marzo de 2000.
33. “Hay un mapa que te lleva a alguna parte, pero cuando llegas, ya no sabes dónde estás realmente. En cierto modo, el *non-site* es el centro del sistema, y el *site* en sí es la periferia o el borde.”, Robert Smithson, “Conversaciones con Heizer, Oppenheim y Smithson”, en *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Barcelona, Llibres de Recerca, 2000, p.46.
34. Sobre estas circunstancias creando espacios psicológicos a los que se adapta el cuerpo humano trabaja la artista Alice Aycock. Recordemos sus construcciones subterráneas y el tipo sensaciones que despiertan en el espectador cuando éste explora la pieza.
35. En el capítulo cuarto “Time at work” de su libro *Land Art*, Tiberghien analiza obras como *Sun Tunnels*, de Nancy Holt; *Star Axis*, de Charles Ross; *Roden Crater*, de James Turrell y *Observatory*, de Morris; obras que parten de la idea de contemplación del cielo (observatorios).
36. Jean-Marc Poinot, “Sculpture/Nature”, publicado en el catálogo *Nature/Sculpture* del Capc Musée d’Art Contemporain, Burdeos, 1978, posteriormente retomado en Jean-Marc Poinot, *L’atelier sans mur*, y traducido al castellano en *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Barcelona, Llibres de Recerca, 2000, p. 32.
37. Encontramos una obra similar, de proporciones menores, junto al Centro de Arte Contemporáneo La Fábrica, en Abarca de Campos (Palencia), formando parte del conjunto de intervenciones artísticas del Centro de Operaciones de Land Art El Apeadero, que se extiende más allá de Bercianos del Real Camino (León). En *Mi casa* (1998), del artista Bruno Marcos, conviven dos frescos dentro de una casa encalada. Ambos árboles asoman por dos aberturas en la cubierta de esta construcción.
38. Recientemente, se ha preparado un cuaderno de campo para los niños que asistan a estos talleres.
39. Margot Molina, “Esculturas que respiran”, en *El País*, 5 de julio de 2003, p. 15.
40. Las obras y artistas que hasta el 2004 han intervenido en NMAC son: Alicia Framis: *Lonely* (2002) donación, Anya Gallaccio: *Green/Verdant/For Ever* (2001), Berni Searle: *Home and Away* (2003), Ester Partegàs: *Yo recuerdo* (2003), Fernando Sánchez Castillo: *Fuente* (2003), Gunilla Bandolin: *Sky’s Impression* (2001), Huang Yong Ping: *Hamman* (2003), Joana Vasconcelos: *Opio* (2003), Marina Abramovic: *Human Nests* y *The Hero* (2001), Maurizio Cattelan: *s/t* (2001), Michael Lin: *Garden Passage* (2003), MP & MP Rosado: *Secuencia Ridícula* (2002), Olafur Eliasson: *Quasi Brick Wall* (2003), Pilar Albarracín: *La noche 1002* y *Lunares* (2001), Richard Nonas: *River run, snake in the sun* (2001), Roxy Paine: *Transplant* (2001), Santiago Sierra: *3000 buecos de 180x70x70cm cada uno* (2002),

Shen Yuan: *Puente* (2004), Sol Le Witt: *Cinderblock* (2001), Susana Solano: *Encens y Mirra* (2001). Además, recientemente, Marina Abramovic ha dirigido a un colectivo de jóvenes artistas componentes de la organización IPG (Independent Performance Group) en el taller de performances *Cleaning the House*, que durante cinco días se sometieron a un proceso de purificación mediante el ayuno, la abstinencia sexual, el silencio y la realización de ejercicios físicos y psíquicos. Todas las obras pueden verse en la página web de la fundación, [www.fundacionnmac.com](http://www.fundacionnmac.com), donde además se incluye información relativa al programa educativo, publicaciones, planos de ubicación y otros datos de interés.

41. Cita de Berni Searle, extraída de la web de NMAC donde la artista exhibe su vídeo sobre esta acción.
42. Todas las citas de los artistas sobre sus obras en NMAC se han extraído de la citada página web de Montenmedio.
43. También se celebró el seminario “Arte y naturaleza dialogan”, el 27 de septiembre de 2002, en Mola di Bari, Italia.
44. Conversaciones mantenidas con Paula Lull Lloberas (mails del 21 al 24 junio 2003), Adjunta de Dirección de la Fundación NMAC y participadora directa en la elaboración de la Guía de Buenas Prácticas.
45. Sobre Fondos de Gestión Cultural y agencias de arte público, puede consultarse los siguientes artículos en castellano: Blanca Fernández Quesada, “¿40 o 60%? Otros lugares de intervención”; donde habla de Fondos de Gestión Cultural y de agencias de arte público. Y Esther Pizarro, “Administración y regulación del arte público: agencias (el modelo estadounidense)”; que comenta el funcionamiento del NEA (National Endowment for the Art), el GSA (General Services Administration), el CRA (Community Redevelopment Agency of the city of Los Angeles) y el Fondo de Gestión Cultural (Cultural Trust Fund), ambos en la revista Cimal, nº 54, 2001, pp. 37-40 y 41-45, respectivamente. El funcionamiento de estas instituciones sirven de referencia para algunas fundaciones no sólo en España, sino también en otros países europeos. Ocurre lo mismo con la denominada regla del uno por ciento, según la cual el uno por ciento del coste de cualquier edificio nuevo debería dedicarse al arte público. Sin embargo, parece ser que en países como Gran Bretaña y Francia ya existía una normativa parecida anterior a la norteamericana.
46. François Hers, París, Ed. Les presses du réel, 2002.
47. Con el fin de poder solicitar subvenciones a instituciones, el Centro de Operaciones de Land Art “El Apeadero”, tuvo que constituir una asociación. Lo mismo ocurre al proyecto Arte, Industria y Territorio para las Minas de Ojos Negros, que tiene tras de sí a la asociación Artejiloca. Y el Parque de Esculturas “Tierras Altas Lomas de oro” nace gracias a las gestiones de la asociación TALDEO, que coordina el proyecto.
48. Conversaciones con Javier Hernando Carrasco, 2003-2004.
49. A veces no tan cerca, ya que la primera intervención en el territorio “Mi Casa” de Bruno Marcos, generada dentro del proyecto de “El Apeadero”, está ubicada en los alrededores de La Fábrica, en Abarca de Campos (Palencia), a unos 60 km de Bercianos. Este otro punto de intervenciones dirigido por Evelio Gayubo, forma parte de la red de acciones que nacen en dicho Centro de Operaciones de Land Art. El edificio, una antigua fábrica de harinas situada junto al antiguo Canal de Castilla, dispone de talleres y espacios expositivos. Además, como ocurre en el caso de “Mi Casa”, pueden realizarse obras en los alrededores del edificio.
50. Esta obra recuerda a algunas piezas de Giuseppe Penone, en las que finalmente la pieza clavada o sujeta al árbol acababa siendo integrada por éste en su crecimiento, aunque sufriendo ciertas deformaciones. Éste es un hecho que podemos ver en el campo: los árboles cercanos a alambradas que separan una propiedad de otra terminan en muchos casos formando parte de la propia valla de espino.
51. Se refiere al programa Arte-Naturaleza-Arte Público donde se pretende mantener un diálogo abierto con políticos, habitantes, Fundación César Manrique (que dirige Fernando Gómez Aguilera) y artistas. Esta propuesta se explica en el apartado dedicado a la Fundación (FCM).
52. Conversaciones mantenidas con Javier Hernando a través de correo electrónico, 2004.
53. Esta obra guarda parecido formal con *Displaced/Replaced Mass*, de Michael Heizer y conceptual con *Comunicando con Tierra*, obra en la que Marta Minujin transplanta tierra del Machu Pichu en diversos lugares de América Latina (Mercedes Replinger, en “La tierra como monumento”, Punta, Asociación de Artistas Plásticos de Madrid, nº9, 2001, pp. 33-40).
54. No hay que olvidar que la actitud de principios del siglo XX proponía la reducción del formato de las piezas escultóricas para hacerlas más fácilmente transportables y coleccionables, y, en consecuencia, desvinculadas de un único lugar. Esto no sucede con las obras de *Land Art* o con los monumentos en la ciudad.
55. J. Maderuelo, “Interferencias en el espacio escultórico”, en *Madrid. Espacio de Interferencias*, catálogo exposición en el Círculo de Bellas Artes, del 9 de febrero al 22 de abril de 1990, pp. 23-44.
56. Recordemos que, en la década de los sesenta, los artistas querían salir de las galerías y los museos. Se materializa entonces lo que ya se venía anunciando; el arte propone otras formas de acontecer y las muestras de tal evolución planteadas años antes, empiezan a concretarse en tendencias como *el arte minimal*, *arte povera*, *arte conceptual*, *Land Art*, etc., siendo éstos



una respuesta alternativa al *arte pop*.

57. Juárez y Palmero trabajan como equipo artístico desde 1991.
58. Descripción según Tonia Raquejo, "Atrapar el Paisaje", catálogo de presentación, Centro de Operaciones de *Land Art*, León, 1998.
59. Sobre ésta y otras obras de Juárez y Palmero, consultar los textos de Javier Hernando Carrasco, en *Bicéfalo*, Ayto. de León, Concejalía de Cultura, 1999, pp. 86-87.
60. Javier Hernando, "El valor de la espera", en *Bicéfalo*. Jesús Palmero y J. Antonio Juárez, León, Concejalía de Cultura, 2000, p. 88.
61. Javier Hernando Carrasco, "La poética silenciosa", en Juárez y Palmero. *Afinidades en síntesis*, León, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2002, p. 21.
62. Nuestro concepto de naturaleza, al igual que muchos otros conceptos, es un constructo cultural, un término que ha ido modificándose históricamente. Lo empleamos para señalar fenómenos de la naturaleza así como la naturaleza de las cosas, e incluso, para hablar de la geografía, el entorno "natural" o el propio paisaje. Este último ya no es un lugar físico, sino una serie de ideas, de sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar. La idea de paisaje no se encuentra tanto en el entorno físico como en nuestra mirada hacia el entorno que nos rodea. Puede distinguirse el entorno urbano del natural, pero es innegable que lo urbano forma parte de nuestra naturaleza.
63. Este proyecto finalmente no se aprobó y han encargado la intervención a otros profesionales. Aún no se ha concretado fecha de realización, aunque es fundamental que se trate de una intervención sencilla que respete el entorno de la laguna.
64. Esta intervención, al igual que *Nómadas* de Iraida Cano, se encuentra junto al Camino de Santiago y cercana a las vías del tren (trayecto León-Sahagún) y a la autovía León-Burgos. Ambos proyectos están vinculados a las actividades del Apeadero.
65. Durante dos semanas de trabajo "in situ", la artista fue estableciendo su propia relación con el lugar y dibujó los animales en el terreno con la ayuda de algunos habitantes de la zona.
66. Pinturas sobre rocas en Grizedale (Cumbria, Inglaterra) y en el Arreciado (Toledo) y otras intervenciones artísticas en exteriores en: [www.iraيدا.cano.as/recorridos](http://www.iraيدا.cano.as/recorridos).
67. Conversaciones con Iraida Cano, junio 2006.
68. Ibidem.
69. Sobre esta obra véase: "Transferencias. Del cambio de color al intercambio de tierras", Javier Hernando Carrasco, y "El color y la tierra", Eduardo Alonso, Marta Eva García y Elena de Paz; ambos artículos en *Territorio Público*, nº1, editada por el Centro de operaciones de Land Art "El Apeadero", Bercianos del Real Camino (León), 2003, pp. 48-49 y 50-55, respectivamente.
70. Entre los textos que figuran en el catálogo *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando*, León, Centro de Operaciones de Land Art "El Apeadero", 2000, cabe destacar los de Roberto Castriño Soto, "Sonido y diferencia", pp. 39-45; Javier Hernando, "La solemnidad de lo ordinario", pp. 13-16; y el de Tonia Raquejo, "Las sorpresas de lo cotidiano", pp. 27-29. Además cuenta con textos de varios músicos, entre ellos Llorenç Barber, quien desde hace más de diez años ofrece en la finca de "El Arreciado" (Toledo) un concierto de campanas *De sol a sol*. El músico comienza a tocar al aire libre a la caída del sol y concluye su concierto cuando el astro rey vuelve a lucir en el cielo. A este concierto se suman los sonidos de la berrea de los ciervos, los grillos, las ranas, el viento y los de los propios asistentes.
71. En la web de Nilo Gallego puede escucharse parte del resultado sonoro de esta acción: [www.tutuguri.org/nilo/acciones\\_sonoras.htm](http://www.tutuguri.org/nilo/acciones_sonoras.htm).
72. Pamen Pereira, Carmelo Argáiz, Lesley Yendell, Gertrudis Rivalta, Lucho Hermosilla, Sotte, Tomás García de la Santa y Luis Vidal.
73. Lesley Yendell, catálogo del *Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro*, Villoslada de Cameros, La Rioja, 2000, p. 19.
74. Lesley Yendell, conversaciones vía e-mail con G. Matos, 2005.
75. Pamen Pereira, catálogo del *Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro*, Villoslada de Cameros, La Rioja, 2000, p. 42. Adaptación de un texto de Ken Wilber (Diario. Ed. Kairós, p. 121) para la intervención *Testigo inmóvil*.
76. Carmelo Argáiz, catálogo del *Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro*, Villoslada de Cameros, La Rioja, 2000, pp. 37 y 39.
77. Expuestas y a la venta bajo riguroso orden de prioridad: Generalidad Valenciana, Consellerías, Diputación de Valencia, Ayuntamientos del Rincón de Ademuz, Adira, Organismos Oficiales, Entidades Públicas, Fundaciones, Asociaciones, Empresas y Particulares.
78. En las bases de esta convocatoria se nombran los siguientes materiales: hierro, bronce, acero, aluminio, otros metales, mármol, piedra, piedra artificial, hormigón, madera, resina, poliéster, cristal, etc. Y más adelante puede leerse: "Serán rechazadas las que lleven en su composición materiales perjudiciales para el medio ambiente." Realmente paradójico por cuanto parece defender lo natural y no defiende una idea de intervención menos agresiva, y verdaderamente más integrada en la zona, empezando por el empleo de materias naturales de la misma. Asimismo, se advierte que aunque

- el tamaño y peso de las obras es libre, éstas deberán hacer frente a la intemperie y al riesgo de vandalismo, reservándose el jurado el derecho a rechazar obras demasiado frágiles o de peso reducido, ya que éstas podrían ser robadas o destruidas. Otro punto quizá mal planteado es que se exigen bocetos de las obras a realizar pero no se sugiere a los artistas participantes que visiten el lugar, que se acerquen a conocerlo antes de intervenir en él, a pesar de que se hace incapie en el tema: el entorno rural (costumbres, flora, fauna, etc.) Pueden consultarse las bases de la bienal en: <http://www.rincondeademuz.com/basesIIBienal.htm>
79. Conversaciones con Diego Arribas, abril 2005. El artista también ha participado en encuentros de arte y naturaleza en el extranjero. *Palafitos*, es la obra que seleccionaron para la II Bienal de Arte en la Naturaleza de Abtsgmünd (Alemania), en 2004. En esa ocasión el certamen planteaba trabajar con dos elementos: Agua y Luz. La propuesta consistía en la construcción de tres estructuras flotantes en el centro de un lago, ancladas al fondo. Cada una de ellas, construida en madera, llevaba incorporado en el centro una célula fotovoltaica, que se cargaba de día con la luz solar y se encendía por la noche. Las estructuras estaban cerradas con paneles de metacrilato translúcido que permitían que la luz interior de las células fotovoltaicas se vieran desde la orilla del lago, como un grupo de casas flotantes encendidas.
  80. Para ver algunas imágenes de las obras: <http://www.karrvaz.com/lucas/publico/page6.html>
  81. En conversaciones mantenidas en mayo de 2003 Diego Arribas aclaraba: “*Arte, industria y territorio* arranca de mi obra plástica que gira en torno al espacio y la historia de las minas de Ojos Negros, inactivas desde 1986. “Minas y derviches” (1998), “Laboratorio” (2000) y “Memoria del lugar” (2001) son tres exposiciones individuales que recogen mi mirada particular sobre este fascinante escenario de la desolación. Paralelamente a mi trabajo plástico surgió el proyecto para transformar el espacio minero en un espacio para la cultura en general y para las artes plásticas y visuales en particular. Es, por otro lado, el tema de mi tesis doctoral “Espacios industriales abandonados. Una apropiación desde el arte”, que presentaré a final de este año en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.
  82. En su intervención en los encuentros, Diego Arribas, mencionó el “Programa de Vías Verdes” que el Ministerio de Medio Ambiente y la Fundación de los Ferrocarriles Españoles han puesto en marcha para recuperar antiguas vías de tren, cañadas, canales de transportes, etc., que pueden recorrerse a pie o en bicicleta. Encuentro “Arte, Industria y Territorio”, Ojos Negros (Teruel), 28-30 abril de 2000.
  83. Nexatenaus, notas en el catálogo del encuentro, op. cit., p. 48.
  84. Ibidem, p. 55.
  85. Javier Tudela, notas para el catálogo del encuentro, p. 36.
  86. Robert Smithson, *The Writings of Robert Smithson*, op. cit., p. 220.
  87. En su libro *Land Art*, Tonia Raquejo describe esta obra y las conexiones que el artista establece entre tiempos y culturas (presente y pasado), op. cit. p. 35.
  88. Alexia Sanz, “Desarrollo Rural. ¿Ocio o necesidad?”, *Sociología*, <http://www.5campus.com/lección/desarural>, 2001, cfr. por Diego Arribas en “Así que pasen cien años (más)”, en *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel)*, Artejiroca, 2002, Ibidem, pp. 97-98. En la publicación correspondiente a los encuentros puede consultarse “Las minas de Ojos Negros. Patrimonio y Memoria”, pp. 203-216, de Alexia Sanz.
  89. Diego Arribas en “Así que pasen cien años (más)”, en *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel)*, Artejiroca, 2002, Ibidem, pp. 99-100.
  90. Conversaciones con Diego Arribas y correspondencia vía e-mail, 2004.
  91. Fuera de nuestro país, concretamente en Alemania, Diego Arribas ha participado en las dos primeras bienales internacionales de arte en la naturaleza, “*Kunst Stücke Für Augen Blicke*”, celebradas en 2002 y 2004, en Abtsgmünd (Stuttgart). Arribas participó con las intervenciones *Wegpfähle* (*Camino de estacas*) y *Palafitos*. La primera de ellas, una especie de camino realizado con 300 estacas de entre 2 y 2,5 metros de altura clavadas en el suelo, trazaban un camino sinuoso que partía del lindero de un bosque y se introducía en un lago cercano, simbolizaba además la unión metafórica de cielo y tierra. La segunda propuesta consistió en la construcción de tres estructuras flotantes en el centro de un lago, ancladas al fondo. Cada una de ellas, construida en madera, llevaba incorporada en el centro una célula fotovoltaica, que se cargaba de día con la luz solar y se encendía por la noche. Las estructuras estaban cerradas con paneles de metacrilato translúcido que permitían que la luz interior de las células fotovoltaicas se vieran desde la orilla del lago, como un grupo de casas flotantes encendidas.
  92. Ernesto Utrillas, en *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel)*. Diego Arribas (coord.), Huesca, Ed. Fundación Beulas, 2006, pp. 257-258 y 261.
  93. Las citas del artista corresponden a su texto “Te busqué hasta en lo más profundo”, para el catálogo *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel)*. Diego Arribas (coord.), Huesca, Ed. Fundación Beulas, 2006, p. 32. Para más información sobre su obra puede consultarse la web: [www.josepginestar.com](http://www.josepginestar.com).
  94. Las citas de Diego Arribas han sido extraídas de su texto “Cruce de miradas”, en *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos*

- Negros (Teruel)*. Diego Arribas (coord.), Huesca, Ed. Fundación Beulas, 2006, p. 68.
95. Conversaciones con Diego Arribas, abril 2005.
  96. Ibidem.
  97. Rafa Tormo, "Implosió Impugnada IV", en *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel)*. Diego Arribas (coord.), Huesca, Ed. Fundación Beulas, 2006, pp. 85.
  98. Colaboración en la producción del Gobierno de Canarias, a través de su Dirección General de Cultura, y el Ayuntamiento de Teror, al que se une la colaboración del Municipio de Arucas, y una importante cantidad de patrocinadores privados.
  99. Estos datos corresponden al primer encuentro, aunque las cifras son similares en el segundo.
  100. José Alberto López, en *Lápiz*, nº175, julio 2001, p. 74; quien realiza una breve descripción de las obras y una crítica que bascula entre intervenciones no muy afortunadas y unos buenos trabajos artísticos.
  101. Orlando Britto Jinorio, "Espacios Mestizos. Osorio 2003. Experiencias de convivencia y coexistencia", en *Espacios Mestizos. II Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo. Osorio 2003*, Ed. Cabildo de Gran Canaria, 2003, p. 21.
  102. Esta revista ha canalizado desde 1987 buena parte del pensamiento contemporáneo artístico y cultural surgido desde los cinco continentes, sirviendo de vehículo de difusión de propuestas alternativas al pensamiento hegemónico occidental. *Tercer Texto* resulta un contrapunto necesario para entender las dinámicas de las políticas culturales de nuestro mundo.
  103. Imágenes y textos de otras obras en [www.moniquebastiaans.com](http://www.moniquebastiaans.com).
  104. Aún puede consultarse en la web: <http://www.grancanaria-cultura.com/mestizos/>.
  105. La performance de Beuys consistió en convivir durante tres días con un coyote en una galería del centro de Nueva York. La puesta en escena del artista alemán comenzaba a su llegada al aeropuerto JFK, donde una ambulancia lo esperaba para conducirlo, en una camilla y envuelto en fieltro, a la Galería René Block. Al final de su performance el artista regresó a Düsseldorf por los mismos medios.
  106. Esta performance se realizó por primera vez en el Espacio C (Camargo, Cantabria) en 2003. Se repitió unos meses más tarde en el contexto de los Encuentros de Arte Contemporáneo en Osorio, y, dos años después en Santa Cruz de Tenerife, en el entorno de la colección de Espacio C en su itinerancia por las Islas Canarias.
  107. Tal vez el primer disparador de este tema fue una noticia que apareció en todas las televisiones y en la prensa europea a raíz de la muerte de unos jóvenes subsaharianos congelados que se metieron en el tren de aterrizaje de un avión que volaba hasta Europa. Desde entonces comenzaron a hacerse cada vez más habituales la llegada de pateras a las islas.
  108. Conversaciones con Pérez & Joel vía e-mail, 2006 y 2007.
  109. En el caso de Beuys los periódicos, ejemplares del Wall Street Journal y evidentes símbolos del capitalismo, se disponían en el suelo para que el animal orinase sobre ellos. En el caso de Pérez & Joel, las noticias en el televisor mostraban por una parte la miseria de los inmigrantes y por otra la nuestra propia como generadores de su pobreza y de sus realidades –para mantener nuestro sistema capitalista, para permanecer en nuestro cómodo día a día, tienen que existir seres que vivan en esas deplorables condiciones.
  110. Reflexiones de Iván Ballesteros sobre la obra, e-mail agosto 2007.
  111. Orlando Britto Jinorio, "Naturaleza, Utopías y Realidades. Historia y desarrollo del proyecto NUR", en *I Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo. Osorio 2001*, Ed. Cabildo de Gran Canaria, 2001, p. 26.
  112. Entrevista en el DVD que se realizó para "Arte en la tierra 06. 4 artistas intervienen en el paisaje." Volando Vengo Producciones.
  113. El evento cuenta con el patrocinio del Gobierno de La Rioja y la colaboración de Norberga S.A, Gas Natural, Beissier, Castillo de Sajazarra, Parroquia de Sajazarra e Ibercaja.
  114. Carlos Rosales y María García, texto para el catálogo *Chema Madoz. José Luis Santalla. Sajazarra. XII Muestra de Arte*, Gobierno de La Rioja, 2001.
  115. Carlos Rosales y María García, texto para el catálogo *Mitsuo Miura. Gabriela Kraviez, Juan Pérez Agirregoikoa. Sajazarra. XI Muestra de Arte*, Gobierno de La Rioja, 2000.
  116. Carlos Rosales, texto para el catálogo *Pamen Pereira. XIV Muestra de Arte de Sajazarra*, Gobierno de La Rioja, 2001, p. 15.
  117. C. Rosales, op. cit., p. 19.
  118. Ibidem.
  119. [www.miradores.org](http://www.miradores.org)
  120. Amparo Lozano, "Proyecto Mirador. A modo de presentación", en catálogo *Mirador*, Madrid, 2004, pp. 17-18.
  121. Ibidem.
  122. Texto de María Andueza para el catálogo *Mirador*, op. cit., p. 71.
  123. Este evento depende exclusivamente de los fondos de la promotora del FIB (Festival Internacional de Benicàssim).
  124. El recorrido guiado se realizó el día 6 de agosto a las 12:00h. Se partió de la Playa del Torreón y se finalizó en la Playa del Voramar.
  125. En el catálogo *Fib Art' 04*, puede leerse un interesante artículo de Txuma Sánchez sobre las distintas vertientes de arte público, de su capacidad activa o no de dialogar con la sociedad y de la anulación o atenuación de su eficacia cuando está ligado a la institución, "Res (imagen) pública", pp. 5-8.

126. Es posible consultar la web [www.fiberfib.com/fibart](http://www.fiberfib.com/fibart) y ver imágenes de las intervenciones de diferentes ediciones.
127. Valentín Cabero Diéguez, en *Un parque fluvial de cultura y ecología en Huerta*, Salamanca, TransKULTUR y Ayto. de Huerta, 1999, pp. 7 y 9.
128. Diego Arribas, “No lo pienses dos veces, está bien”, en *Arte, industria y territorio*, Huesca, Ed. Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas, 2006, p. 27. Bodo Rau fue invitado a participar como artista en el segundo encuentro *Arte, industria y territorio* en septiembre de 2005.
129. Se editó un modesto catálogo para la Exposición Internacional “Arte y Paisaje II”, Salamanca, Transkultur, Bodo Rau, 2002.
130. Celebrada en La Casa de las Conchas, Salamanca, en noviembre de 1999. Con la participación de los artistas: Herman Prigann, Belén González Díaz, Fernando Casás, Miguel Ángel Blanco, Florencio Maíllo y Bodo Rau.
131. En esta muestra participaron: Victor Sanovec / Bárbara Fuchs, Florencio de Pedro, Anna Moner / Sebastià Carratalà, Rafael Tormo, Susanne Ruoff, Frank Schuman, Andrés Álvarez Ilzarbe, Bodo Rau / Jesús Manzano Pascual y Christa Biederbick junto a un grupo de estudiantes de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca.
132. Participan: Andrés Álvarez Ilzarbe, Rafael Tormo i Cuenca, Jacques Leenhardt / Heike Brückner / Gianni Burattoni Y Bernd Neugebauer, Herman Prigann / Vera David y Bodo Rau. Del 22 de agosto al 26 de septiembre de 2002, Centro de Cultura y Ecología de Huerta, Salamanca.
133. Pueden leerse pequeños textos y verse imágenes de algunas de las intervenciones en la página web del artista Rafael Tormo i Cuenca: <http://www.ao-creativus.com/huerta/artenat.asp>. Antes podía consultarse esta información a través de la web del ayuntamiento: [www.aytohuerta.com](http://www.aytohuerta.com).
134. Conversaciones con Rafa Tormo vía e-mail, finales de 2006.
135. Puede encontrarse información sobre la obra de este artista en: [www.deja-vou.com](http://www.deja-vou.com). [www.banusaiddi.org](http://www.banusaiddi.org) es la página de un colectivo con el que trabaja “Contra la amnesia colectiva” del que también forma parte Rafael Tormo.
136. Como ocurre con el Parque Fluvial de Cultura y Ecología en Huerta (Salamanca), el evento Mirador en Berzosa del Lozoya (Madrid), o el Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de oro en Villoslada de Cameros (La Rioja), entre otros.
137. En el catálogo se exponen las razones que motivan esta convocatoria, entre ellas se encuentra la apuesta por el turismo rural y cultural: “Genalguacil, (...) es uno de los pueblos más bellos de Andalucía, pero también uno de los más incommunicados. Por eso en su día y en el contexto de una política de desarrollo sostenible a través del Turismo Rural, surgió la idea de crear unos Encuentros de Arte, que dotasen al pueblo de una oferta artística. Elemento éste, claramente diferenciador respecto al resto de los municipios del entorno, que unido a los múltiples alicientes naturales, sirviese como motivo de captación de un potencial turismo cultural, y completase el desarrollo personal de las gentes del valle.”
138. Presentación del catálogo del 4º Encuentro de Arte Valle del Genal.
139. Ana Pérez Pereda, Memoria del proyecto *Edíptica en Genalguacil*, para los “Encuentros de Arte Valle del Genal”, 2004. Información facilitada por la artista.
140. Conversaciones con Ana Pérez Pereda, abril de 2007.
141. Ana Pérez Pereda, Memoria del proyecto *Edíptica en Genalguacil*, para los “Encuentros de Arte Valle del Genal”, 2004.
142. Conversaciones con Pedro Déniz durante 2006 y 2007.
143. Ibid.
144. Ibid.
145. Imágenes y texto de la exposición en Galería Artificial: <http://www.galeriaartificial.net>
146. Pueden verse algunas imágenes en: [www.artesles.com](http://www.artesles.com), Bárbara Fluxá, en convocatoria 2005.
147. En [www.tangentesalpaisaje.com](http://www.tangentesalpaisaje.com) se muestran fotografías de la recogida y reconstrucción de la nevera.
148. Obra expuesta en Df Arte Contemporanea, 2 de junio – 01 julio 2006, para más información visitar la web: <http://www.dfarte.com>, Bárbara Fluxá.
149. Esta obra se exhibirá en la exposición de Bárbara Fluxá en la Fundación Antonio Pérez (Cuenca) este mismo mes de septiembre.
150. En el encarte adjunto al catálogo de la exposición se incluye un mapa en el que se indican las distintas localizaciones repartidas por la ciudad de Segovia y sus alrededores (intervención artística de Bárbara Fluxá). También están señalados los lugares donde han intervenido las artistas Irida Cano y Lucía Loren. Dicho mapa era repartido entre los visitantes de la exposición para que pudieran guiarse en su recorrido por la ciudad.
151. Esta táctica nos recuerda las seguidas por los artistas británicos Hamish Fulton y Richard Long, cuyas intervenciones en el entorno son mínimas. Al presentar sus obras fotográficas, ambos facilitan al público información sobre el lugar recorrido, la duración del mismo o las condiciones climatológicas del momento.
152. Escritos de la artista, texto inédito, 2006.
153. Mierle Ukeles, “In many ways, a city’s history is written in its garbage”; frase del texto incluido en la obra *Ceremonial Arch Honoring Service Workers in the New Service Economy* (1988), instalación temporal en la New York Public Library.
154. Ibarrola inició su intervención sobre los troncos de más de 500 pinos en el bosque de Oma (Vizcaya) en 1983, dándola por concluida en 1991. *El bosque pintado* ha sufrido varias agresiones, que van desde la tala de varios de los árboles que



el artista vasco pintó, hasta el repintado con color gris de la corteza de varios árboles, que tapaba la intervención del artista. Su intervención para la escollera del puerto de Llanes (Asturias) se titula *Los cubos de la memoria* y se realizó entre 2001 y 2003 con la ayuda de varios pintores locales.

155. Thérèse Vian-Mantoviani, "El cuerpo de la obra", texto para el catálogo *David Rodríguez Gimeno. Beca Ramón Acín 2002-2003*, Huesca, Ed. Diputación de Huesca, Materia prima, 2003.
156. Ibid
157. Suele ayudarle su compañera Nuria Bolea, quien colabora en el montaje de las piezas y en la toma de fotografías que registran las acciones.
158. David Rodríguez Gimeno, texto en el catálogo *David Rodríguez Gimeno. Beca Ramón Acín. 2002-2003*, Huesca, Ed. Diputación de Huesca, Materia prima, 2003.
159. Marta Fernández Calvo, Anotaciones parte de la obra *Parque del Salvador*, Cuenca, 2000-2001.
160. Reafirmar un lugar como tal siguiendo una estrategia similar a la que posteriormente emplearía en los jardines venecianos.
161. Javier Chavarría Díaz, "Políptico. Proyecto de intervención en espacio natural", 2002. Texto inédito del autor.
162. Pier Paolo Pasolini, "Ladrones":  
  
Una vez regresado a tu madre  
¿sentirás todavía  
sobre los labios  
los besos que te he dado  
como un ladrón?  
  
¡Ah, ladrones los dos!  
¿No estaba oscuro en el prado?  
¿No robábamos a los chopos  
la sombra en tu bolsa?  
  
Los conejos se han quedado  
sin hierba esta tarde,  
y tus labios robados  
besan la primera estrella...
163. J. Chavarría Díaz, "Políptico. Proyecto de intervención en espacio natural", 2002. Texto inédito del autor.
164. Ibid.
165. Ibid.
166. Ibid.
167. Texto para la obra *Eclipse*, exposición en la Galería Magda Belotti, Madrid, septiembre 2003.
168. La obra *Hablando con mis montañas* está actualmente en fase de proyección.
169. Instalación *S/T, Caldera Volcánica 1*, para la exposición "¡Mientras vivas en esta casa...!", Casa Miñana, El Escorial, Madrid, agosto 2005.
170. Texto para *S/T, Caldera Volcánica 1 (Granatilla, Nijar)*, en el catálogo de la exposición *Mientras vivas en esta casa*, AAVV, Ed. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006.
171. Texto inédito del autor para la obra *Hablando con mis montañas*, 2006.
172. Pueden consultarse sus proyectos en el blog: [www.sindomiciliofijo.blogspot.com](http://www.sindomiciliofijo.blogspot.com) y contactar con el colectivo en: [sindomiciliofijo@yahoo.es](mailto:sindomiciliofijo@yahoo.es)
173. Los artistas que componen en la actualidad *sdf* prefieren permanecer en el anonimato, pero no sin señalar que otros artistas clave para el origen del proyecto fueron: Luis Fernando Martín de los Santos, Mario Sarramián y Carmen Pérez que ya no están en el núcleo central del grupo, que como es lógico, cambia de acuerdo a las perspectivas y nociones de cada miembro.

## 5. ACTITUDES DE COMPROMISO EN EL ARTE EN ESPACIOS NATURALES



La percepción actual del mundo ha cambiado mucho con respecto a la que teníamos hace algunas décadas. Disponemos de una gran cantidad de información a nivel mundial. Ese flujo de información ha contribuido a constatar que en las últimas décadas se ha acelerado de forma drástica el cambio climático –que ya venía produciéndose– con el consiguiente perjuicio de las especies que lo habitan. Si echamos un vistazo a las obras realizadas en el extranjero –antecedentes de las que posteriormente veremos en España– encontramos a artistas como Helen & Newton Harrison abordan estas problemáticas en sus obras. Otros, como Mel Chin (*Revival Field*, 1990-93) o Hans Haacke (*Beach Pollution*, 1970), se acercan a temas como la manipulación genética del paisaje –denunciando el cultivo de alimentos transgénicos– o a temas como la alta contaminación del entorno, llegando en algunos casos, al menos de manera indirecta, a denunciar la crisis de nuestra sociedad en la que los valores son muchos, distintos y contrapuestos. Se señala de esta forma la actitud pasiva, la no-reacción de la sociedad frente a la manipulación de las pocas élites que controlan el poder. Se habla de una crisis social en la que prevalecen los intereses económicos por encima de cualquier otro. Y, a una escala más individual, se pone de manifiesto el estado de confort en el que vivimos y que no queremos perder cueste lo que cueste.

Cabe advertir, no obstante, que a pesar de que muchos de los artistas que trabajan de manera seria y rigurosa con estas temáticas, otros artistas e incluso comisarios de exposiciones reaccionan de forma oportunista frente al filón de obras artísticas que pueden crearse en conexión con la ecología. Podríamos afirmar que lo verde vende. Pero esta situación no sólo se reduce a estas cuestiones, sino que ocurre algo similar en el arte público de compromiso o arte público crítico, tanto respecto a las problemáticas tratadas como a la forma en que son abordadas por los artistas. En estos casos, a la dificultad de diferenciar las obras realmente comprometidas se suma la de que éstas escapen a la manipulación de las instituciones, para conseguir obras subversivas o que, al menos, no se desactiven

al estar contenidas en el sistema del arte –que integra cualquier nueva tendencia artística–.

También es interesante señalar cómo las intervenciones artísticas (estéticas) difieren de otras propuestas no artísticas (protestas, manifestaciones) que se dan en múltiples contextos, casi siempre en el espacio público. Nos referimos a estrategias como las seguidas por Greenpeace para llamar la atención sobre graves problemas medioambientales. Está claro que los activistas de esta asociación no tienen por qué ser artistas, pero en ocasiones se valen de estrategias artísticas para lograr sus propósitos –por ejemplo, la performance–.

Como hemos ido viendo a lo largo de estas páginas, en numerosas obras este hecho se produce en ambos sentidos. La artista Bárbara Fluxá, al igual que el artista norteamericano Mark Dion (Massachusetts, 1961), consultan o trabajan con arqueólogos para desarrollar sus propuestas. El matrimonio Harrison trabaja en algunas obras con biólogos y antropólogos. Iraida Cano ha desarrollado proyectos con Luis Ortega, que además de artista es geólogo y cartógrafo. Instituciones como la Fundación César Manrique (Lanzarote) desarrolla sus actividades a través de varias vías de actuación, interrelacionando arte público, arte en la naturaleza y medio ambiente, apostando con su actitud por la sostenibilidad en la isla. La propuesta Arte, Industria y Territorio, en Teruel, plantea la recuperación de unas antiguas explotaciones mineras, como territorio para el arte, proponiendo por tanto un cambio en la mirada hacia esas zonas del paisaje. A continuación ampliaremos la información sobre algunas de las iniciativas y obras artísticas que se mueven en esta dirección.



## 5.1. DISTINTAS PROPUESTAS DE RECUPERACIÓN DE TERRITORIOS DEGRADADOS: MINAS Y CANTERAS

En *Nature, Art, Paysage*, Tiberghien dedica un capítulo a “L’écologie du paysage comme métaphore artistique”<sup>1</sup>. En él apunta que, en principio, los artistas del *Land Art* no estaban interesados en tratar problemas políticos o sociales del momento y que es más tarde cuando Smithsonian empieza a visitar minas para conseguir financiación para sus proyectos y a pensar en la intervención artística para la recuperación del suelo. Bien es cierto que se sentía atraído por dichos emplazamientos –lugares perturbados por la industria, por una urbanización incontrolada, o por la devastación de la naturaleza– porque le resultaban muy adecuados para desarrollar sus *Earthworks*.

Seguidamente, Robert Morris realiza su intervención de encargo *Grand Rapids* (Michigan, 1973), para la que escribe el texto “Earthworks, Land Reclamation as Sculpture”. Morris reconoce que a partir de Smithsonian las cosas cambiaron en algunos años y que la “Land Reclamation” (Reclamación de la tierra) representaba, desde ese momento en adelante, una financiación potencial de millones de dólares. Teniendo en cuenta que el Senado de los Estados Unidos propuso una ley para la rehabilitación del suelo, obligando a las industrias a restituir a todo lugar explotado a su estado originario –medidas adoptadas posteriormente en otros países– y que los costes eran inferiores llevando a cabo una intervención artística en vez de devolviendo la zona a su estado originario, Morris llega a cuestionarse si esta “reclamación de la tierra” a través del arte no se estaba convirtiendo más bien en un proceso de lavado de la culpabilidad tecnológica.

Diversas intervenciones de artistas se encuentran repartidas por el territorio estadounidense, entre ellas podría destacarse la intervención de Alan Sonfist en la ciudad de Nueva York, *Time Landscape of New York*

(1965), en la que recrea en un solar de Manhattan una zona con especies vegetales autóctonas, tal como existían antes de la llegada de los colonos europeos. Con esta pequeña repoblación denunciaba la falta de diversidad de la ciudad moderna, el desequilibrio entre paisaje natural y cultural, recordando como contraste el manto boscoso que antaño cubría la isla.<sup>2</sup>

Tonia Raquejo, en una entrevista con J. Hernando<sup>3</sup> declara que las intervenciones en espacios degradados son sumamente interesantes por tratarse de buenos ejemplos de obras que “aún usando maquinaria pesada se suman a las propuestas ecológicas”, ya que “no tienen por qué ser un contrapunto de lo tecnológico, sino que puede ser perfectamente su aliado”. No obstante –señala Raquejo refiriéndose a los proyectos de reciclaje de Smithsonian y otros– “no se trata de dejar el lugar como si no hubiera pasado nada, ni de curar ‘la herida’ con mercominas verdes: la solución de replantar a toda costa, a todo coste; sino de transformar esa entropía en un valor estético, algo que más bien precisa un cambio de mirada, y no tanto un maquillaje del lugar.” Tanto a Hernando como a Raquejo les parece interesante y necesaria la colaboración entre disciplinas, de la que tanto se ha venido hablando, en la realización de proyectos en la naturaleza.

No podemos olvidar que, aunque en este epígrafe se habla de las propuestas de *Land Art* como iniciativas que ofrecían la recuperación de un espacio degradado, también es cierto que algunos teóricos argumentaron –no sin razón– que muchas de las intervenciones de estos artistas no tenían nada de ecológicas, sino que muy al contrario contribuían a la degradación del medio. El propio Heizer reconoce que no le interesa defender posturas ecologistas cuando ejecuta sus obras en espacios naturales y que no le preocupa cómo su obra afecta al medio. José M. Parreño dedica un epígrafe a estas cuestiones en su tesis doctoral, “La crítica al *Land Art* desde la ecología”.<sup>4</sup> Michael Auping afirma: “Earth Art, with very few exceptions, not only doesn’t improve upon the natural environment, it destroys it”<sup>5</sup>. Tanto Auping como Marchán Fiz<sup>6</sup>

señalan esta parte anti-ecologista en algunas obras de *Land Art*.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, pasaremos a analizar algunos casos de intervención artística en espacios deteriorados por la explotación minera en nuestro país. En España no existe ninguna ley que exija la restauración de estos territorios, así como tampoco es común que los artistas reciban encargos para intervenir en minas o canteras.

### 5.1.1. EDUARDO CHILLIDA. MONTAÑA TINDAYA

En 1996, el Consejo de Gobierno de Canarias declaró de “Interés para Canarias” el proyecto de Eduardo Chillida para la Montaña de Tindaya, argumentando que constituía una de las iniciativas de política turístico cultural más importantes de las últimas décadas con repercusión en distintos aspectos. Por una parte, en el artístico, por tratarse de una obra de culminación en la carrera de Eduardo Chillida, considerado internacionalmente como uno de los cinco escultores vivos —en aquel momento— más importantes del mundo. Desde el punto de vista turístico se destacó que la existencia de una escultura monumental de estas características en el entorno de un importante destino internacional como es Canarias, serviría de elemento dinamizador de un tipo de turismo muy importante para el archipiélago. Social, porque la realización del monumento dentro de un entorno protegido beneficiará socio-económicamente a las localidades de su alrededor, promoviendo la creación de servicios y generando empleo. Y, por último, ecológico, porque la realización de la escultura supone una solución de punto final para las extracciones superficiales (canteras) que desde hace largos años han venido desarrollando una actividad legal y autorizada, pero que iba en detrimento de un entorno natural ahora protegido. De esta manera, la Isla de Fuerteventura contaría con un atractivo cultural que enriquecería a la propia Isla, aumentando su proyección turística, y al Archipiélago Canario.

El escultor buscaba, a través de su creación, la realización de una obra que transmitiera los rasgos de lo primigenio y lo esencial, que encerrara la frialdad de las formas en el calor de la tierra y al tiempo entroncara al hombre con elementos de la naturaleza como el sol, la luna y el mar. La obra consistiría en crear un gran espacio interior en la montaña, una cámara central de forma cúbica pero sin ángulos rectos que podría llegar a medir 50m de lado —aunque las dimensiones definitivas quedarían determinadas en función de los estudios geológicos, que establecerían la distribución de los diques basálticos o posibles fisuras en el interior de la montaña. Además, tendría una embocadura de entrada orientada al oeste, con una longitud aproximada de 70-80m y una altura y anchura de 15m. La base de esta embocadura se encontraría a un nivel inferior al de la cámara central, de modo que las personas que transitaran por ella no entrarían en el campo visual de quienes contemplaran el horizonte desde el interior. Y por último, las embocaduras superiores, con una longitud aproximada de 25m desde la parte superior de la cámara hasta una cota próxima a la cima de la montaña. A través de ellas se iluminaría con luz natural (solar y lunar) la cámara central. Dichas aberturas estarían encajadas en las esquinas superiores opuestas a la entrada y aflorarían en la superficie de la montaña, una en la vertiente norte y otra en la sur, a ras de suelo, sin ningún elemento externo que denotara en la distancia su presencia, ni modificara el paisaje. Sin embargo, el artista no se plantea en ningún momento utilizar la zona afectada por la cantera, sino que decide crear su obra en otro lugar aún no alterado. Chillida no trata de aprovechar la erosión ya existente en el lugar.

Chillida expresó sus deseos para llevar a cabo esta obra, manifestándose contrario a la especulación, insistiendo en la necesidad de respaldo generalizado de la sociedad canaria y en el impacto mínimo en el medio de los trabajos para la realización de la obra. A pesar de sus declaraciones, no tardaron en manifestarse sentimientos dispares y rápidamente se constituyeron dos grupos, a favor<sup>7</sup> y en contra del proyecto. Chillida

expresó no desear entrar en luchas políticas que no entendía.

El proyecto de Chillida para la Montaña Tindaya generó gran polémica y debate sobre aspectos que fueron más allá de los ecologistas, de tal manera que el debate giró fundamentalmente alrededor de intereses económicos y políticos, que eclipsaron cualquier comentario a nivel artístico y estético.<sup>8</sup> Y es que Tindaya contaba y cuenta con los requisitos necesarios para desencadenar agitadas luchas de intereses. La montaña atesora una gran riqueza natural: geomorfológica (por la traquita, roca volcánica muy apreciada en la construcción, y que estaba siendo explotada desde 1982 por una compañía que había obtenido los derechos), arqueológica (por los grabados podomorfos encontrados en su cima) y biológica (por las especies endémicas que tienen su hábitat en la montaña). Justamente, estas características le procuraron el título de Monumento Histórico-Artístico en 1983, el de Paraje Natural de Interés Nacional en 1987 y el de Espacio Natural Protegido con rango de Monumento Natural en 1994 –según expone en su largo artículo, José Díaz Cuyás.<sup>9</sup> Pero aún así, aún siendo un espacio natural sobre el que no se debía actuar, algunos cargos políticos consideraron perfecta una última actuación que combinaría en una sola acción –el vaciado de un gran volumen de la valorada roca de la montaña– la obra de arte con su propia financiación. El millonario proyecto se auto costearía con el dinero obtenido de la venta de la piedra. Díaz Cuyás aporta en su artículo detalles de la trama que resultan esclarecedores para comprender cómo el escándalo financiero y administrativo llegó a los tribunales. Y aunque en principio Chillida manifestó su disgusto ante tal situación, bien es cierto que un artista no puede ni debe “mantenerse ajeno al hecho de que está haciendo una *cosa pública*, es decir, constreñida y urdida por *todos* los valores y contradicciones de lo mundano, del mundo de los hombres”<sup>10</sup> –como escribe Cuyás.

A pesar de la oposición de gran parte del pueblo mayorero, siguen adelante las pruebas para estudiar la via-



Montaña Tindaya, Fuerteventura.



Chillida, simulación digital del proyecto para Tindaya.

bilidad del proyecto que se estima concluya en 2010. Diversas actuaciones “ecológicas” tienen por objeto determinar el impacto medioambiental del proyecto: pruebas geofísicas, sondeos geológicos y otras. Sin embargo, teniendo en cuenta que para los políticos la intervención de Chillida en Tindaya supone un elemento a favor de la promoción turística de la isla, no se habla de lo que sin duda se desarrollará alrededor de la montaña; numerosos negocios que ofrezcan a los turistas desde un souvenir hasta la posibilidad de comer ante la imponente forma geológica. El paisaje, hasta ahora amplio, vacío, se verá invadido por autobuses llenos de turistas, por restaurantes y bazares, perdiendo gran parte de su atractivo.

En una entrevista con Javier Hernando, Tonia Raquejo opina que:

“(...) la realización de un proyecto como Tindaya en un medio habitado, como es aquí el caso, cambiaría sustancialmente la idiosincrasia del lugar y alteraría no sólo el territorio, sino los modos de vida de la isla. Se trata por tanto, de una imposición no ya sólo sobre el territorio, sino sobre la población. Es, por tanto, un proyecto cuya envergadura y orientación poco tienen que ver con la experiencia estética (máxime cuando sus dos artífices han fallecido y no pueden resolver los muchos imprevistos que generará su realización) y mucho con la política y explotación turística.”<sup>11</sup>

Por una parte, ciertamente, esta obra nos recuerda a intervenciones propias del *Land Art* americano realizadas o proyectadas para espacios naturales desérticos como *Roden Crater* de James Turrell, *Double Negative* de Michael Heizer o *Star Axis* de Charles Ross, algunas no ejecutadas y sólo conocidas como proyecto. Por otra, a pesar de que en pleno siglo XXI es difícil de apreciar, la isla de Fuerteventura tiene sus propias peculiaridades que la distinguen de otros lugares, la idiosincrasia a la que Raquejo hace alusión. Aún así, no debemos olvidar que desde hace más de tres décadas las Islas Canarias viven y desarrollan su actividad económica orientadas al sector servicios, al turismo. Esto indicaría que los modos de vida en la isla, concretamente en el término municipal de La Oliva, donde se

encuentra Tindaya, no se verían tan profundamente alterados. Y seguramente su población agradecería, al menos en parte, que se generen nuevos puestos de trabajo o posibilidades para que emerjan nuevos negocios, todo ello acompasado por el visible deterioro del entorno. En cuanto a la posibilidad o no de terminar obras una vez fallecidos los autores de las mismas, está claro que en el mundo en el que vivimos eso es, en muchos casos, un mal menor; enseguida se constituyen equipos de trabajo, se nombra a una figura de renombre que dirija la ejecución de la obra, etc., siempre que su realización resulte rentable para unos pocos.

Y en este sentido –también señalaba Raquejo, refiriéndose al citado artículo de Díaz Cuyás en la revista ACTO– que la complejidad técnica de realización de la obra es tal que se ha convertido en la verdadera protagonista de esta historia, por delante del interés estético que pueda generar la obra de Chillida. A esta complejidad se suman las desorbitadas cantidades de euros invertidos hasta el momento en el proyecto, así como la dificultosa tarea de encontrar consenso entre los bandos políticos y la propia ciudadanía. Todas estas cuestiones hacen que olvidemos que probablemente algunas obras son más coherentes con ellas mismas permaneciendo como proyectos no realizados.

### 5.1.2. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN PARA EL CARGADERO MINERAL DE VALDELAMUSA. IRAIDA CANO Y LUIS ORTEGA

En 1996, se aprobó el proyecto de recuperación del cargadero mineral de Valdelamusa<sup>12</sup> (Huelva), presentado conjuntamente por Luis Ortega e Iraida Cano. Aunque de momento no se ha llevado a cabo, éste es un ejemplo de restauración de un espacio degradado por la explotación minera. La intervención artística es una estrategia posible para la recuperación del lugar. Contamos con ejemplos de artistas del *Land Art* como *Effigy Tumuli* (Buffalo Rocks, Illinois, 1983-85) llevado



a cabo por Heizer o la obra de Morris *Earthwork to Reclaim Gravel Pit*, (King County, Seattle, 1979).

El proyecto que Iraida Cano y Luis Ortega diseñaron para el antes Cargadero mineral de Valdelamusa (Huelva), nada tiene que ver con dichas intervenciones de Heizer y de Morris. Se pretendía para el espacio afectado –hoy en día una zona de tránsito situada entre barrios, con un suelo altamente contaminado– proceder de manera que se resaltara “la esencia del lugar, sin encubrir su naturaleza, sino transformándola, recuperándola a nivel estético”<sup>13</sup> afirma T. Raquejo refiriéndose a la propuesta. El proyecto de dibujos e intervenciones escultóricas aprovechaban los elementos artificiales de ese espacio tratando de revalorizar los signos dejados por la actividad del hombre, rescatándolo de su deterioro, al menos a nivel estético. Tal y como planteara Robert Smithson en su obra *Tour por los monumentos de Passaic*<sup>14</sup>, los elementos abandonados en ese espacio serían rescatados, aunque también serían intervenidos ligeramente.

Comprobamos en proyectos de esta índole que, para hacer posible la recuperación de lugares alterados, no resulta imprescindible una actuación a tan gran escala como lo es la propia actividad de explotación en una cantera. Basta señalarlos de una forma sutil, no para reclamar su devolución a un estado originario, sino para demandar tanto al habitante como al foráneo una mirada atenta capaz de valorar este lugar transformado, tal y como es ahora. En estos lugares explotados y violentamente transformados, espacios degradados donde parece imposible que germine nada, las intervenciones artísticas pueden ser consideradas estrategias muy válidas para su recuperación.

### 5.1.3. LUIS ORTEGA. PROYECTO AYOLUENGO Y WORTH

El campo de extracción petrolífera de La Lora, en la provincia de Burgos, es el escenario escogido por Luis

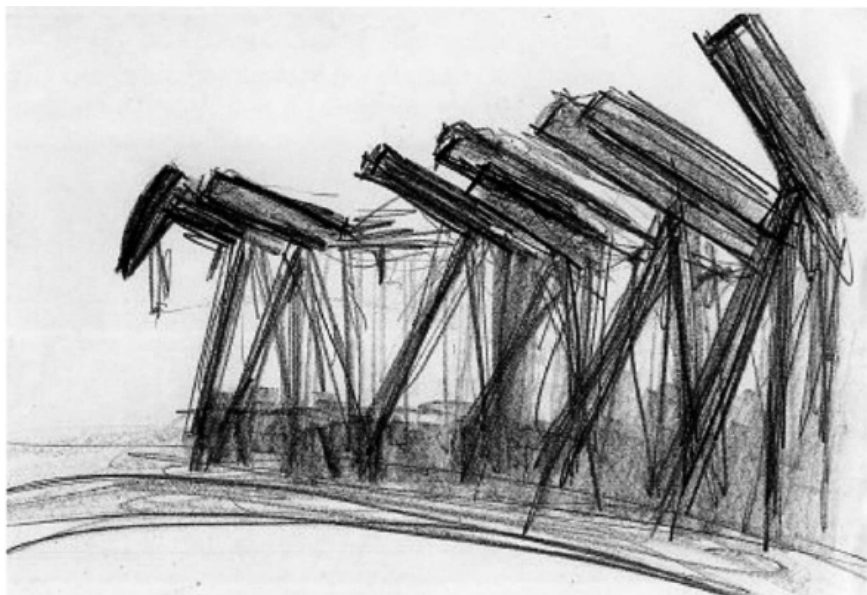
Ortega (Burgos, 1956) para llevar a cabo esta propuesta de actuación simbólica. El artista alejándose de las fórmulas de restauración habituales –ocultamiento del área abandonada mediante la restitución vegetal– cree preciso abordar propuestas de actuación más sensibles y abiertas, en las que el proyecto artístico se incorpore a los procesos de planificación y manipulación del paisaje. Para ello, el artista trata de identificar aquellos factores que condicionen anímica y espacialmente el lugar –como Smithson hiciera en Passaic–, interpretar los acontecimientos acaecidos (memoria del lugar).

El proyecto de *Ayoluengo* es, según lo describe Ortega:

“...una respuesta a la relación establecida con ese territorio energético, donde suceden cosas improbables: Primero la existencia del propio yacimiento, de difícil ocurrencia y carácter efímero, resultado de condicionantes físico-químicos-geológicos muy dilatados en el espacio-tiempo. Luego, la fascinación por algo, que a pesar de su obiedad, causa asombro a poco que se observe con cuidado: Estar en un lugar silencioso y poco poblado, con máquinas a punto de oxidarse, manchadas o pintadas de negro, que trabajan en movimiento continuo, como robots del siglo XIX, anclados al sitio, para extraer una sustancia vinculada a la especie humana desde hace 100 años, y de la cual es súper-dependiente y sobre la que ha construido su cultura reciente. Un campo donde un tipo de energía se agota y otro toma el relevo. Un escenario de fin de una época basada en el consumo de energía extraída del petróleo. Anticipación de la inevitable disminución de los recursos energéticos del planeta Tierra heredados del pasado.”<sup>15</sup>

Ortega ha escogido un territorio en el que los aerogeneradores están empezando a sustituir a las viejas máquinas de extracción de petróleo; una zona donde los restos y huellas de la explotación quedarán como testimonio simbólico, como “ruinas del uso de la fuente de energía que ha transformado los modos de organización de nuestra especie, la fisonomía de nuestro hábitat y el clima del planeta.”<sup>16</sup>

Estos territorios, espacios abandonados o degradados se prestan a ser experimentados como si fueran nuevos. Una de las formas de exploración del entorno



Luis Ortega, boceto para *Galería de Gigantes*, 2004.



que Ortega escoge para su *Proyecto Ayoluengo* (2001) es el registro de los sonidos, o más bien, de los gemidos de unas viejas máquinas que sacan el petróleo de la tierra. Estas grabaciones nos hacen imaginar el paisaje en el que se emplazan estas máquinas que sacan el petróleo de la tierra. Estas grabaciones nos hacen imaginar el paisaje en el que se emplazan estas máquinas, todas ellas aparentemente iguales, pero cada una con sus crujidos, resoplidos, aritmias particulares, que se asemejan a los ruidos del cuerpo humano escuchados a través de un fonendoscopio.

El artista guarda los diferentes ruidos emitidos por las máquinas mientras desempeñan su tarea. Ésta es una vía de percepción del espacio que nos permite –según L. Ortega– comprender sus cualidades y singularidad de modo más sofisticado y a veces certero. El artista se pregunta cómo representar el mapa donde trabajan las máquinas de extracción de petróleo que se alimentan de su propio gas, con un sonido que califica como uno de los poemas más brillantes y característicos de éste siglo y de la domesticación del pasado geológico. Ortega nos recuerda que algunos ejemplos de estas otras vías de percepción del espacio territorial los po-

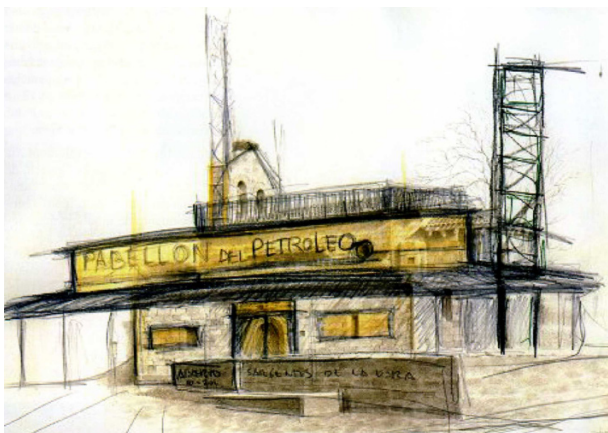
demus encontrar en las psicogeografías y otros mapas sonoros derivados de las posturas situacionistas.

Su trabajo en La Lora comenzó con dibujos realizados “in situ” –en 1994, con barra de óleo y con petróleo– sobre resistentes papeles de gran tamaño. En estas superficies, el artista dibujó con petróleo de las propias máquinas y en algún caso, debido a la presión ejercida sobre el suelo –sobre el que se extendían los papeles– éste dejó su impronta. Al explorar los soportes de estos dibujos descubrimos parte de la textura del lugar. El proyecto se completa con un vídeo, mapas sobre fotos aéreas de las marcas, señales y caminos, pero se compone de cuatro actuaciones que se articulan de la siguiente manera, según expone Ortega en el citado artículo:

- La actuación más significativa, y sobre la que pivotan las demás, es convertir el depósito de máquinas alineadas y parcialmente desmontadas que está situado en la base del Campo en una “galería de gigantes” metálicos. La actuación consiste en alinear en una fila el mayor número de máquinas en desuso posibles, en el mismo emplazamiento donde ahora están situadas. La construcción de una solera de hormigón para el apoyo de las máquinas y su colocación, serían las opera-

ciones a realizar, junto con el traslado del resto de chatarra y vallado, para que la “galería” se mostrase con toda su potencialidad.

- La segunda actuación es complementaria y anticipa el encuentro con la “galería de gigantes”. Se trata de seleccionar “caballitos” entre aquellos que se encuentran alineados en el relieve alomado longitudinal –NE SW– que configura el eje del campo, situado entre los relieves Cueto y Corral. En esa loma es donde su perfil se recorta mejor en el horizonte y son visibles desde la ruta que atraviesa el páramo de La Lora así como desde sus localidades de Sargentos y Ayoluengo (pozos números: 20, 37, 38, 23,...). El proceso de selección definitiva estaría determinado por criterios sobre su estado de conservación e idoneidad para la permanencia y otros que, a juicio de los técnicos de la compañía operadora, sea aconsejable considerar.
- La tercera actuación es prácticamente invisible desde el suelo, pero está diseñada para ser vista desde el cielo o desde un alto. Se trata de remarcar, de señalar las líneas ya diluidas, que en foto aérea se ve cómo cruzan el Campo. Son líneas complejas de antiguas operaciones de prospección que dotan al paisaje en vista cenital, de un particular significado.
- La cuarta actuación es de carácter testimonial y consiste en la realización de una serie limitada de bajorrelieves en piedra, hormigón o chapa de acero, para colocar en el emplazamiento original donde se decida que están los sondeos más representativos. La inscripción que se propone contendría la siguiente información: n° de sondeo, modelo de la máquina, año de apertura, fecha de cierre, profundidad, barriles extraídos, coordenadas x, y, z, silueta grabada de la bomba... Cada uno se instalaría en su emplazamiento original.



Luis Ortega, boceto sobre propuesta de pabellón de petróleo sobre ruina de iglesia románica, 2004.

En una obra anterior, *Worthi* (1999), Luis Ortega explora el espacio de la mina de carbón de San Adrián de Juarros, situada en la Sierra de la Demanda (Burgos) también a través de registros sonoros. En estas grabaciones quedan anotadas las cualidades del espacio invisible; gotas de agua, gravas que ruedan dentro del espacio abandonado de la mina, el eco de todo ello, etc. “El origen, –dice el artista– una onda vibratoria en el vacío crea el espacio. Conocer las cualidades y naturaleza germinal del sonido, y por extensión de la palabra, como onda creadora de espacios y mundos.”<sup>17</sup> Conocer o reconocer el espacio inaccesible a través de estas sonografías tiene mucho sentido en esta obra, y más aún cuando el artista reflexiona “no se puede iluminar las tinieblas para comprender la ausencia de luz”.<sup>18</sup> Ortega habla de *Worthi* como de un mapa sonoro compuesto por los fonogramas obtenidos del paciente diálogo del artista con el lugar. De esta forma logra arrancarle algunas señas de su fisicidad, de su identidad y son éstas las que confieren una nueva representación –en este caso acústica– de ese espacio.

*Worthi* y *Ayoluengo* traen a la memoria obras como los registros sonoros que algún artista hiciera del paso de aves migratorias. Y, en cierto modo dan un paso más allá que las invitaciones de Ian Hamilton Finlay a “Ver



Luis Ortega, realización de los primeros dibujos ante el pozo n°12, hoy desmantelado, 1995.



a Poussin” o “Escuchar a Lorrain” en su jardín de Stonypath. Ortega, en *Worthi*, ante la imposibilidad de mostrarnos el interior de la mina de carbón, nos ofrece el sonido que recrea su vacío en nuestra mente. En *Ayoluengo* dibuja las máquinas extractoras de petróleo con la misma sustancia que las mantiene en marcha y acerca sus constantes vitales a nuestros oídos.

#### 5.1.4. JOSU LARRAÑAGA. DE MEMORIA

La intervención que lleva a cabo Josu Larrañaga (Bilbao, 1948) en las Canteras de S’Hostal en Ciutadella (Menorca), consiste en el trazado de un dibujo a modo de red que se extiende sobre dos superficies de 1500 m<sup>2</sup> con forma rectangular (35 a 45 metros de lado cada una), separadas por un pasillo de 500m<sup>2</sup> y a una profundidad de 30 a 35 metros en algunos puntos. La red está compuesta por cuadrados de 3 metros de lado y por sus respectivas diagonales que conforman, a su vez, una red de triángulos. Esta obra *site-specific*<sup>19</sup>, pensada para este lugar, trata los contenidos de: tiempo, espacio y memoria social.

En el suelo de esta cantera en Menorca, sujetos por esta efímera retícula, quedan los nombres de los que allí trabajaron durante años extrayendo piedra de marés. Seiscientos cincuenta y seis nombres que con la lluvia y con las pisadas de los visitantes se borrarían rápidamente. “A golpe de lluvia o a golpe de pisadas. En cualquier caso, a golpes” asegura Yayo Aznar<sup>20</sup>. Dibujada, escrita con cal, la obra de Josu Larrañaga *De Memoria*<sup>21</sup> se extiende sobre la superficie desgastada de una cantera abandonada, contándonos los presentes acumulados en la historia de aquel lugar. Porque esa cantera rescatada del pasado, no fue sólo eso. El artista en conversaciones intercambiadas con los habitantes de la zona pudo constatar que aquello: “fue una cantera (...), un huerto (...), un vertedero”. “Esto fue una cantera. Pero ese ya no es su uso. Ahora es un espacio dispuesto.”<sup>22</sup> Este lugar es un *no-lugar*, no por su existencia clonada en cualquier espacio (como ocurre con los *no-lugares* de los que habla Marc Augé<sup>23</sup>), sino



Josu Larrañaga, *De Memoria*, 2004.



El artista interviniendo la cantera.

porque ya no es lo que es, lo que era. Su uso y nuestra relación con él han cambiado sin quedar definidos. Estos lugares vacíos poseen la capacidad de guardar en su oquedad la memoria de un tiempo, el desarrollo comprimido de una acción que sucede, que sucedía. Quizá la potencia que tiene este vacío al sugerirnos, al hacer que imaginemos, sea semejante a la fascinación que sentía Smithson hacia las canteras abandonadas<sup>24</sup>. Josu Larrañaga realiza una lectura, señala el lugar, nos presenta la memoria de toda una comunidad y nos cambia la forma de mirar.

*De Memoria* habla de historias acumuladas en la memoria colectiva, de relaciones con el lugar que lo cargan de significado y de los hechos que se convierten en símbolos de identidad. Hechos, símbolos y relaciones que varían de un individuo a otro, pero, que a pesar



de esta percepción subjetiva, conforman la identidad compartida de una comunidad.

## 5.2. ¿LAND ART O ARTE PÚBLICO? EL ARTE EN ESPACIOS PÚBLICOS Y EL ARTE PÚBLICO COMPROMETIDO. LOS LÍMITES Y LAS IMPLICACIONES DE LA TERMINOLOGÍA

Al menos una parte de las obras de Arte Público está próxima a problemáticas sociales: las acciones artísticas se construyen con y según las necesidades de los miembros de la comunidad en que se desarrolla. En numerosas ocasiones, los proyectos se hacen realidad gracias a un equipo de arquitectos, urbanistas, sociólogos, y otros profesionales que aportan distintos puntos de vista que se complementan. Pero además, existen múltiples proyectos elaborados conjuntamente por ciudadanos y artistas. Suelen ser -afirma Blanca Fernández- propuestas de carácter temporal cuya resonancia y continuación queda en la memoria colectiva. No se trata, por tanto, sólo del significado de las propias obras en un determinado contexto, sino de la capacidad de las mismas para rearmar el significado del lugar, de ese espacio público.<sup>25</sup>

Cada vez con mayor insistencia se oye hablar en España de *Arte Público*, los eventos artísticos en las calles de la ciudad proliferan cada día más y se celebran frecuentes seminarios sobre esta tendencia artística. Además, se convocan encuentros de “arte público” en diferentes localidades y las intervenciones que podemos observar abarcan tanto piezas ubicadas en espacios públicos como acciones-performance que requieren, en algunos casos, la participación del público asistente.

Pero, ¿por qué hablar de Arte Público Comprometido<sup>26</sup> en una investigación sobre Arte en Espacios Naturales? Entre las manifestaciones artísticas que

acontecen en espacios naturales, muchas vinculan Arte y Ecología, Arte y compromiso social. Hemos tomado estos ejemplos porque evidencian la unión del compromiso social y el arte que acontece en espacios públicos (naturales o no, aunque su distinción sea tarea compleja). Así, encontramos colectivos luchando contra la especulación y defendiendo parajes naturales a través de manifestaciones artísticas (como es el caso de la Huerta de la Punta en Valencia o como ocurre con *El Bosque hueco* de la artista Lucía Loren). En el caso de Almárcegui que acabamos de exponer, la obra muestra cómo se crean vínculos entre el lugar y la gente a través del uso que se le da al mismo, y se recuperan -al menos temporalmente- terrenos a los que normalmente no se tiene acceso.

La pregunta es: ¿Se desactivan de antemano las obras de arte público al llevarse a cabo con el patrocinio de una entidad que participa de un sistema y de una serie de ideas capitalistas (en el caso de nuestra sociedad) y que justamente se pretende señalar, denunciar, desmontar mediante este tipo de intervenciones? Afortunadamente, muchas obras consiguen “burlar” o “servirse” de los mecanismos institucionales para hacer llegar su mensaje. Otras se quedan en el intento o simplemente se hacen llamar -arte público- cuando no se corresponden con él. Entre los ejemplos más recientes podemos nombrar la participación de Rogelio López Cuenca en la I Bienal de Arte, Arquitectura y Paisaje de Canarias, en la que el artista invitado por los organizadores de la bienal utiliza, una vez más, un soporte al que estamos habituados: un cartel publicitario-turístico. Este tipo de imágenes resultan familiares en las islas y también fuera de ellas: un campo de golf y la montaña Tindaya. Los mensajes tipo *slogan* publicitario que inserta López Cuenca -“Total, por unos cuantos campitos de golf...” y “Total, por una montaña menos y unos pocos millones de euros más...”- son tremendamente directos.

En Valencia también hay asociaciones de artistas y movimientos vecinales empleando el Arte público comprometido como estrategia de acción colectiva.

Como son las acciones en *Defensa de la Huerta de La Punta*, del *Cabanyal* (*Cabanyal Portes Obertes*) y de la Gerencia —en el primero el entorno urbano y el entorno natural están totalmente vinculados, podría decirse que son el mismo. Este último, *In-jerencias*, fue un proyecto participativo y de colaboración, que surgió entre *La Comisión Ciudadana para la Defensa de la Gerencia* y un amplio colectivo de artistas, con el objetivo común de reivindicar la titularidad pública de *La Gerencia* del Puerto de Sagunto. Se pretendía recuperar para usos sociales una antigua zona residencial de los directivos de la empresa Altos Hornos de Mediterráneo que en los 80 se cierra. En la huerta de La Punta se lucha por proteger de la especulación un ecosistema que el hombre ha creado durante decenios. Más adelante analizaremos el caso de la Huerta de la Punta por desarrollarse y referirse a un espacio natural colindante a la ciudad. Un espacio con una identidad formada durante siglos, amenazada y desarmada por el avance de los nuevos tiempos. Y lo más importante, una relación hombre-naturaleza en un paisaje como el de la huerta valenciana, bastante antropizado pero armónico.

Creo necesario advertir, como ya lo han hecho otros, de la existencia de este límite difuso entre el arte en espacios públicos y el arte público<sup>27</sup>. Numerosas son las publicaciones que contribuyen a aclarar la confusión entre los términos que puede apreciarse en numerosos textos que abordan distintos tipos de acciones artísticas bajo esta misma etiqueta. De hecho, en ocasiones también se oye hablar de arte público como arte crítico o arte político<sup>28</sup>, e incluso, arte activista. Por otra parte, el *Net Art* o Arte en la Red (internet) podría considerarse un tipo de arte que acontece en un espacio público “virtual”.

Podríamos decir que el *Arte Público*, por lo general, contempla acciones que conllevan un compromiso social o político<sup>29</sup>. Cuando hablamos de *Arte en espacios públicos*, nos referimos a un ámbito en el que se insertan las esculturas al aire libre, piezas que a veces casi logran fusionarse con la arquitectura, en el caso

de las ciudades, o integrarse en la naturaleza, como ocurre con algunas obras de *Land Art*<sup>30</sup> o Arte de la tierra. Por supuesto, también contamos con ese tipo de escultura que no pretende dialogar con el entorno en el que se ubica, ni mantiene con éste ningún tipo de relación, sino que simplemente está diseñada para exhibirse en exteriores (de forma permanente o temporal). Esta diferenciación entre ambos tipos de intervenciones, no implica que todas las obras desarrolladas en espacios urbanos estén comprometidas política o socialmente con alguna causa, como tampoco indican que las llevadas a cabo en espacios públicos rurales no atiendan a cuestiones de interés para la comunidad.

Cuando J. M. Parreño habla de “Arte Público Crítico” atiende no sólo a ese tipo de obras materiales que tratan de renovar el concepto de monumento tradicional, sino también al conjunto de creaciones “en beneficio público”. En su investigación sobre Arte Comprometido en España, profundiza sobre sus distintas vertientes. El Arte Público “no sólo no será individualista, sino que sus participantes han de ser miembros de una comunidad —en el espacio, o de intereses—, reuniendo a artistas y miembros que no lo son para crear colectivamente formas artísticas adecuadas, como medio de comunicación y expresión, dándoles un uso crítico y alterando sus rasgos tradicionales”<sup>31</sup>. Se trata de enfrentarse a los problemas de una comunidad a través de una actividad colectiva, estimulada por agentes artísticos que canalizan la expresión del grupo. Para ello se utiliza tanto el arte en sentido convencional, como la creatividad popular.<sup>32</sup> Así mismo, aclara que este tipo de arte es consciente del peligro de crear un “socialismo de galería”, y para evitarlo debe ser “algo más que un sustituto utópico de las auténticas transformaciones sociales, debe subvertir las formas artísticas convencionales y las instituciones, lo mismo que sus contenidos critican la ideología dominante.” Hemos aludido ya al peligro que corre el arte de perder su capacidad de subversión haciendo referencia al patrocinio de estas obras por parte de instituciones públicas. Parreño opina

que lejos de lograr consenso a través del monumento, “de ocultar tras él las contradicciones sociales y políticas, el arte público crítico valora lo contrario, para profundizar en las necesidades y aspiraciones de una comunidad, y afrontar los intereses contrapuestos que en ella conviven.”<sup>33</sup> Del acto creativo en esta práctica artística destaca el interés en el proceso de elaboración y no tanto en los resultados. Como ya vimos en el primer capítulo, a los artistas contemporáneos —no sólo a los que hacen arte público— les interesa la experiencia creativa como proceso. En el caso del arte público comunitario entran en juego otras personas que se implican en diferentes grados y momentos en la acción programada por el artista. No se trata ya de completar el significado de la obra una vez terminada, sino de participar activamente en la creación de la misma y en la de su significado.<sup>34</sup>

En Estados Unidos el arte comunitario surge y se desarrolla más bien en áreas deprimidas o comunidades en conflicto, o al menos con la intención clara de evidenciar problemáticas ligadas a las minorías sociales: homosexuales, mujeres, emigrantes hispanos, etc., que si no son minorías en cuanto a la cantidad de miembros de sus grupos, al menos lo son respecto a la participación que les es permitida en cuestiones de poder y toma de decisiones, reservada a las clases dominantes.

Una vez más, haciendo referencia a cuestiones planteadas por J. M. Parreño en su investigación, la ciudad es, toda ella, un soporte más en el que tienen lugar múltiples y variados procesos de comunicación, y en el que tienen cabida las categorías artísticas consagradas, aquellas que vemos en salas de exposición y en el museo. Pero, también en soportes de categoría inferior y otros tomados al asalto como paredes, marquesinas de autobuses, vallas de obras, puertas, etc., vemos intervenciones de otros colectivos que despliegan sus mensajes en el complejo soporte-ciudad, mezclándose, y sólo saliendo de la ruidosa confusión cuando encuentran un receptor adecuado.

Comprobamos pues, que lo que se entiende por Arte Público, en la actualidad, fluctúa dependiendo del contexto en el que se hable. La única ligazón entre las distintas obras es el entorno en el que se ubican: el espacio público, que es muchas veces el de la urbe y otras un entorno rural (más “natural” o menos modificado). Conviene especificar a qué nos referimos, si a obras de Arte Público comprometido o a obras de Arte en Espacios Públicos, comprometidas o no con alguna causa.

En cualquier caso, resulta interesante y conveniente contemplar la permeabilidad entre tendencias y ser flexibles con el fin de comprender mejor lo que acontece al respecto en el panorama artístico actual. Dicha permeabilidad le confiere, además, gran interés y, como espectadores, puede resultar muy estimulante.

Partamos del supuesto de que los espacios rurales y urbanos son lugares públicos<sup>35</sup>, con sus marcadas diferencias, limitaciones, influencias... Apuntemos la diferencia entre “arte en espacios públicos” y “arte público comprometido”. Pensemos ahora en el término “site-specific” que tanto se ha venido usando para definir distintas obras que tienen en común la cualidad de construirse en base al lugar en el que se emplazan, es decir, obras concebidas para un lugar concreto, específico. Si bien el arte público reivindica o se solidariza con una causa social o política, la pieza que tiene en cuenta el contexto en el que se ubica y señala cualidades del lugar, está a su vez llamando la atención sobre la historia del mismo y de las gentes que lo habitan. En algunos casos, la obra puede evidenciar con más intensidad algún vínculo que lo une o relaciona con sus pobladores. En estos casos, la obra ubicada en un espacio público concreto, esto es la obra “site-specific”, puede ser a su vez una obra de Arte Público —entiéndase “comprometido”—.

Las intervenciones realizadas para un lugar específico, “site specific”, dentro de las cuales encontramos obras de *Land Art*, podrían considerarse, en algunos casos, una forma más de las múltiples manifestacio-

nes del Arte Público, siempre y cuando respondan exitosamente a distintas inquietudes sociales comprometiéndose con las mismas, por ejemplo, reclamando una manera más armónica de relación con el entorno o la protección de una zona —como ocurre con algunas obras que veremos más adelante.

Se exponen a continuación algunas ideas del artista Siah Armajani —uno de los artistas más representativos del arte público— que resumen lo que hemos venido exponiendo en este epígrafe, si bien desde la óptica del artista comprometido:

“El arte público no trata acerca de uno mismo, sino de los demás. No trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista, sino de la felicidad y bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público, sino que busca que el arte sea público y que el artista sea de nuevo un ciudadano.”<sup>36</sup>

### 5.2.1. SOLARES EN DESUSO, ZONAS IRREGULARES Y AUTOCONSTRUCCIONES EN LA CIUDAD. LARA ALMÁRCEGUI

El trabajo de Lara Almárcegui (Zaragoza, 1972) se desarrolla en esos lugares irregulares de la ciudad, su obra no trata tanto de la naturaleza sino de cómo se construye y se utiliza el espacio que nos rodea. Justamente, son esos espacios de límites difusos —casi siempre en la ciudad— intersticios que han quedado sin uso regulado los que interesan enormemente a la artista: terrenos industriales, solares vacíos, viviendas desocupadas, edificios que estén siendo demolidos o que se planea demoler, ruinas... Espacios todos ellos que no responden a un diseño urbanístico o arquitectónico, tal y como ocurre con las autoconstrucciones y huertas en la periferia de la ciudad o con lugares a los que se da cualquier uso espontáneo y temporal. La selección de estos lugares como material de trabajo

define el posicionamiento de la artista que apuesta por el conocimiento de la ciudad como contestación a la situación urbana.

La idea de entropía es muy importante en el trabajo de Almárcegui. Si bien la idea de ruina nos hace establecer conexiones con las folies de los jardines franceses e ingleses románticos, la entropía nos remite inevitablemente a Smithson. Aunque éste elegía restos industriales para calificarlos como monumentos ruinosos, y Almárcegui decide construir una pequeña edificación que se torne cuanto antes ruina, carente de cuidados y reparaciones<sup>37</sup>.

A Almárcegui, —como ocurrió con los artistas norteamericanos de finales de los sesenta— la sala de exposiciones le molesta tanto como el estudio. Le parece que ambos están vinculados a un mismo problema que gira en torno al acto de “producir” y “exponer un objeto artístico”. Y, como producir un objeto artístico no le interesa, los dos actos le resultan inútiles.<sup>38</sup> En sus últimos proyectos, presenta las cantidades exactas de materiales que componen un edificio, junto a éste. En varias ocasiones, se han expuesto los materiales de construcción de una sala en el interior de la misma.<sup>39</sup>

En recientes conversaciones con la artista, puntualizaba cuáles son los aspectos que motivan su obra:

“El lugar donde hago mis proyectos depende del tema que tratan; me interesa hablar de la ciudad, los edificios y construcciones, del diseño urbano y cómo se utiliza, de los terrenos sin usar, las edificaciones que están transformándose, los lugares donde la ciudad deja de ser ciudad. Con mis proyectos quiero hablar de todos esos lugares presentándolos, y lo que sucede es que el mejor lugar para hablar de estos sitios son estos mismos sitios. Tengo un proyecto que habla de las posibilidades de libertad de un descampado en este mismo descampado, por ejemplo, abriendo la puerta.”<sup>40</sup>

Almárcegui intenta saber lo máximo sobre el lugar donde va a trabajar; conocer su historia, quién lo ha diseñado, por qué está abandonado, qué planes futuros se proyectan sobre el mismo... Pero sobre todo intenta averiguar hechos específicos actuales. En el





Lara Almárcegui, *Un descampado se abre al público*, Alcorcón, 2005-2006.



Lara Almárcegui, *Un descampado. Matadero de Arganzuela*, Madrid, 2005-2006.



Lara Almárcegui, *Restaurando el Mercado de Gros unos días antes de su demolición*, San Sebastián, 1995.

caso de los descampados, si se están usando legal o ilegalmente, qué objetos hay dentro (basuras, etc...) y por qué están allí, qué vegetación tiene... La gente que habita cerca de los lugares donde trabaja son a menudo fuente de información y ayuda para realizar el proyecto.

Uno de sus trabajos más conocidos es *Wastelands Map Amsterdam* (1999), un mapa con el inventario de todos los lugares vacíos de la ciudad publicado como una guía para visitarlos. Aunque evidentemente esta obra no ha sido realizada en España, sí revela con claridad la actitud que la artista va a mantener en el resto de sus intervenciones. Y es que los descampados para Lara nunca corresponden con la realización de un arquitecto o urbanista sino que, desprovistos de una función definida, tienen un potencial enorme: son lugares de libertad donde se puede esperar cualquier cosa. Lo que interesa a Almárcegui de estos espacios es que no corresponden con la realización de un diseño, aunque su existencia tenga que ver con planes de urbanismo del futuro o del pasado que por diversas razones están parados. Fijarse en sus transformaciones es otra manera de conocer la ciudad. Javier San Martín relacionó estos espacios con la serie “Excursiones y visitas” de los dadaístas parisinos, el célebre poemaobjeto de Bretón sobre la “terrain vague” o espacio para el inconsciente, las derivas situacionistas de los años 40 y 50 y los proyectos y transformaciones de Robert Smithson o Gordon MattaClark.<sup>41</sup>

Fernando Huici señala la evolución que experimenta la obra de Almárcegui “desde una percepción melancólica del paisaje urbano y sus heridas, a una estrategia de resistencia e intervención activa que cuestiona el paradigma normativo del ordenamiento urbanístico, la reglamentación metropolitana y la voraz lógica especulativa que determina su diseño”<sup>42</sup>. Esa estrategia de resistencia fue la base de su intervención en el Mercado de Gros, en San Sebastián (1995):

«Me invitaron a participar en una exposición en un mercado que iba a ser demolido, era un edificio estupendo de los años

30 con esquinas curvas y un alero que sobresalía un metro, pero además todavía funcionaba como mercado. Parecía increíble que toda la vida de barrio que supone un mercado fuera a desaparecer en un mes y que además yo tuviera que aprovecharme de ello haciendo una exposición. Para llamar la atención sobre la calidad del edificio y los problemas en torno a él decidí restaurarlo, sabía que no tendría tiempo para hacer una restauración completa, pero estar un mes en el andamio intentándolo, al menos mostraría una actitud.»<sup>43</sup>

La artista pone una y otra vez en práctica esta estrategia de resistencia en obras como *Construyendo mi volkstuin* (1999-2000), Rotterdam; *Arreglar y ocupar un barco abandonado* (2003), Estocolmo; *Huertas urbanas* (2002), Turín; *Autoconstrucción de cabañas, cobertizos y casetas de pescadores* (2002), Saint Nazaire. Conviene aclarar que un *volkstuin* es un terreno junto a las vías del tren o autopistas donde los habitantes de la ciudad cultivan hortalizas y flores. Los *volkstuinen* son de los pocos lugares de la ciudad diseñados por sus usuarios y no por urbanistas y arquitectos.

«En Rotterdam, —cuenta la artista— los jardineros crean asociaciones que reúnen a más de 5000 obreros, se apropian de terrenos baldíos en la periferia de la ciudad y construyen su pequeño paraíso según el ideal singular de su utilizador, constructor y propietario.» Para ella, las auto-construcciones corresponden tanto a un placer íntimo, a un pasatiempo, como a una obsesión colectiva, a través de la cual, aunque sea a pequeña escala, los ciudadanos contribuyen directamente a la construcción del espacio urbano.<sup>44</sup> Lara Almárcegui ve en los *volkstuin* una respuesta al estado de las cosas en una situación en que la vivienda, el espacio de trabajo y el espacio recreativo han sido masivamente planificados [por urbanistas y arquitectos]. La artista observa una contestación positiva y creativa de los habitantes hacia su ciudad y también son una reutilización de los terrenos rechazados.»<sup>45</sup> Miguel Ángel Rebollo destaca la capacidad de las obras de Lara para enlazar con una memoria colectiva y vincularse a la cotidianidad de una comunidad real que la reconoce y aprueba. Al pertenecer a un grupo y participar de su historia se comparten espacios comunes de su me-

moria. «La perfecta convergencia en esta obra entre cultura y lugar determina el resultado y esto, lejos de agredir el paisaje, lo humaniza.»<sup>46</sup>

Pero volviendo a los inventarios de descampados y a los solares en desuso, varias de las propuestas de Almárcegui han consistido en lograr la apertura de un solar para que se le dé uso público, al menos durante unas horas, a su recuperación como espacio en el que puede acontecer cualquier cosa. Nos referimos a *Un descampado se abre al público*, acción que ha tenido lugar en Ámsterdam, Bruselas y Alcorcón (Madrid), entre 2000 y 2002. A través de estas acciones la artista cuestiona el uso del espacio público y la propiedad privada, y expresa su deseo de recuperar un territorio para los ciudadanos al conseguir que se abra un descampado al público. Cuenta la artista:

“En Ámsterdam el ayuntamiento no me permitió abrir un descampado, esgrimiendo que la apertura pondría en peligro la salud de la población. En Bruselas logré abrir un descampado durante un día, y quien quiso pudo entrar a un solar del centro que normalmente estaba cerrado con llave. En Alcorcón, Madrid, durante una semana abrí un descampado que era un terreno privado al que habitualmente estaba prohibido el acceso; no transformé el terreno ni coloqué nada en su interior, y en él se discutió espontáneamente sobre el pasado y el futuro del lugar.”<sup>47</sup>

En el caso de *Un descampado. Matadero de Arganzuela, Madrid 2005-2006*, el proyecto consiste en que un terreno del recinto de las antiguas Naves del Matadero de Legazpi se conserve sin ser diseñado, ajardinado ni renovado, quedando así protegido como descampado, durante el máximo tiempo posible.<sup>48</sup> Así, en el descampado la naturaleza se desarrolla a su aire influida sólo por el uso espontáneo que se dé al lugar y por el viento, la lluvia, el sol, la vegetación y restos que lo rodean. Una vez más, aunque no como punto de partida, vemos cómo la naturaleza es uno de los aspectos que condicionan su obra, pudiendo aparecer de una forma u otra en su trabajo. Si bien, los descampados poseen esa hibridación típica de la periferia

de la ciudad, donde aún pueden verse restos naturales o árboles y plantas asilvestradas que se extienden sin control. Como ocurrirá en *El Pabellón Ruina*, una pequeña edificación de 2x1,5m de planta y 2 de altura—que acaba de construir en Barbastro (Huesca), Pirineo Aragonés y que no se renovará nunca para que siga convirtiéndose poco a poco en una ruina.<sup>49</sup>

### 5.3. LA PRÁCTICA DEL TURISMO COMO MODIFICADOR AGRESIVO DEL PAISAJE. LA ESPECULACIÓN INMOBILIARIA. RESPUESTAS ARTÍSTICAS

Al inicio del epígrafe 1.1.2. “El paisaje, un producto de la naturaleza y de la cultura”, se analizaba la figura del viajero romántico y su transformación hasta convertirse en la figura del turista de masas, cuya mirada sobre el paisaje fue alterada y, de alguna manera, mermada por la aparición de las famosas guías de viaje. A ese movimiento de masas humanas cada vez más numerosas —cuyo desplazamiento cambió el objetivo primero de conocer lugares por el de reconocerlos— se le vino a llamar “turismo”<sup>50</sup>. El viaje, parte intrínseca de esta actividad también económica, desplazamiento característico de nuestra sociedad actual acostumbrada a los aeropuertos y estaciones, a los tránsitos, y que se efectúa por placer, es fruto del fenómeno turístico tan habitual en nuestras vidas. El turismo es, además, un agente espectacular de reestructuración del mundo y de la percepción, con un extraordinario impacto allí donde pose su mirada, especialmente en el paisaje en tanto imagen visible y vendible del territorio. Esta industria ha conseguido que los lugares ofrezcan de sí mismos una imagen atractiva, organizando un infalible sistema de publicidad que lleve el mensaje hasta los últimos rincones del planeta para vender entre otras cosas “paisajes”.

Fernando Gómez Aguilera, Director de Actividades

de la Fundación César Manrique de Lanzarote, exponía en un periódico local algunos datos que ayudan a comprender la trama generada alrededor de la industria turística. Entre ellos, se podía leer que dicha industria supone la primera actividad económica de nuestro mundo globalizado, representando su negocio algo más del 10% del PIB mundial —unos 5 billones de euros— y generando más de 700 millones de desplazamientos anuales. “Lo cierto —escribe Gómez Aguilera— es que da carta de naturaleza a un fenómeno imparable, de extrema complejidad —probablemente una de nuestras grandes metáforas antropológicas como especie hoy en día—, con el que el mundo tiene y tendrá que convivir, aprendiendo a gestionar con la mayor inteligencia posible el conflicto que se deriva de su potente y paradójica energía.”<sup>51</sup> “Paradójica —continúa— por cuanto, por un lado, provee oportunidades económicas para las comunidades y los estados, mediante la generación de recursos susceptibles de ser empleados en el bienestar de las poblaciones y la regeneración del patrimonio natural y cultural; pero, por otro, consume, contamina, perturba y puede acabar banalizando, si no destruyendo, los espacios físicos —naturales y urbanos— y las comunidades culturales sobre las que se asienta: ur-banaliza intensamente.”<sup>52</sup> Gómez Aguilera nos dice que debemos cuestionarnos sobre lo que entendemos por progreso y comprender que los paisajes degradados acaban deteriorando a los ciudadanos.

El desarrollo turístico, o más bien, el crecimiento turístico arrollador se suele separar de sus objetivos primeros sucumbiendo al ritmo impuesto por el capital y la demanda exteriores, a pesar de las advertencias medioambientales sobre los daños que se ocasionan al paisaje. Y no sólo al entorno, sino también a la población. Se debe limitar este crecimiento en función de la capacidad de emplear a la población local —“un hotel vacío se transforma pronto en un edificio en ruinas; un camarero no se reconvertirá jamás en un pastor”<sup>53</sup>. La planificación urbanística no es la única que interviene en este proceso de degradación, y una vez que el fenómeno turístico se consolida en un lugar, va pro-



duciendo su progresiva aniquilación a medida que lo adecua para su conveniencia, e introduce costumbres y modos de vida completamente desvinculados de las tradiciones allí generadas. A su vez, se “precisan infraestructuras y edificaciones que no tienen nada que ver con el carácter original del lugar y contribuyen a alterar los significados originales que motivaron el primitivo interés [por el mismo].”<sup>54</sup>

Realmente, Mariano de Santa Ana acierta al afirmar que “el escenario turístico es, quizá, el que mejor resume las contradicciones de las sociedades tardomodernas: tensiones entre lo local y lo global, extinción de todo vestigio de naturaleza intacta, pérdida del sentido histórico, hegemonía de la imagen en la articulación de lo social y conquista total del tiempo de ocio por las relaciones de producción capitalista.”<sup>55</sup> Todos contribuimos al deterioro de los lugares al asumir y repetir con total fidelidad el papel que se nos ha enseñado a desempeñar como turistas. Dicho deterioro podría frenarse provocando un giro en nuestra actuación sobre los lugares, modificando nuestro comportamiento. Sin duda, este largo proceso exigiría además un cambio en nuestra relación con el entorno, además de una toma de conciencia de cómo ha sido dirigida nuestra mirada.

Como ya hemos tratado en el capítulo 1 —“Breve recorrido por la evolución de los conceptos ‘naturaleza’ y ‘paisaje’”, esa relación a través de la mirada con los lugares que visitamos está mediada por las imágenes que nos llegan de éstos. Y luego, al estar allí miramos los lugares a través del visor de la cámara de fotos o vídeo. Como hacen las manos del pintor, tratamos de encuadrar lo que va a representarse, la imagen que vamos a tomar del espacio en el que estamos y que casi no vemos. Si atendemos a la aparición de la fotografía<sup>56</sup> y a sus progresos a mediados del siglo XIX, vemos lo ligada que estuvo desde el principio al viaje y a la representación de los nuevos territorios descubiertos. Los fotógrafos y antes los pintores contribuían a ofrecer una imagen de la naturaleza como algo a preservar, una naturaleza

ensalzada representada en un ilusorio estado virgen o bucólico.”<sup>57</sup>

En la actualidad, vemos una ingente cantidad de imágenes fotográficas de paisajes de otros países a través de múltiples vías: revistas, televisión, internet, cine.<sup>58</sup> El paisaje, o mejor dicho, los espacios naturales son fruto de un proceso de modelación que las actividades del hombre ejercen sobre los terrenos que habitan. Estos espacios son portadores de una fuerte y compleja carga semántica, nada en ellos es gratuito, y el artista debe trabajar con estos aspectos al realizar su obra. Por supuesto, debe considerar que también él es un turista y que puede dejar distintas calidades de huella en los lugares.

Pasemos a exponer algunas de las contradicciones de nuestras sociedades tardomodernas según el antropólogo francés Marc Augé; contradicciones que Mariano de Santa señalaba dentro del escenario turístico. Marc Augé ve en el turismo actual un objeto de reflexión especialmente interesante para las ciencias sociales por considerar que su desarrollo espectacular es paralelo al de nuestra nueva modernidad. Augé llama a esta nueva modernidad *sobremodernidad*, porque le parece que prolonga, acelera y amplifica los efectos de la modernidad tal como era concebida en los siglos XVIII y XIX. “La *sobremodernidad* —afirma el antropólogo francés— sería el efecto combinado de la aceleración de la historia, del encogimiento del espacio y de la individualización de los recorridos o de los destinos.”<sup>59</sup> Augé opina que el turismo ilustra de manera ejemplar algunos aspectos de esta *sobremodernidad*. Pero éste además representa y reproduce ciertas ambivalencias y ambigüedades características de nuestra época como son la noción de movilidad, la idea de patrimonio cultural, el viaje como verificación o el simulacro de la ficción. Ciertamente, los grandes movimientos de masas que se producen en la actualidad tienen como motor razones radicalmente distintas: el turismo y la migración. El patrimonio cultural que crece día a día gracias a las nuevas excavaciones arqueológicas, se presenta como un objeto de consumo descontextuali-





zado y accesible a los turistas con medios económicos. Con respecto a la tercera ambivalencia, Augé recuerda la intención con la que “los viajeros literarios del siglo XIX, como Chateaubriand o Flaubert, abrieron la vía en ese campo en la medida en que, viajando para escribir, para contar sus viajes, hacían que el sentido de sus viajes fuese tributario del regreso y de la mirada retrospectiva en la que ese sentido se reconstruía y cobraba forma.”<sup>60</sup> Pero en la actualidad, el viaje se ha convertido en la verificación de lo que se nos ha transmitido antes de visitar el lugar, y es a la vuelta al visualizar las diapositivas o las secuencias filmadas cuando el turista completa su viaje recreándolo, narrándolo a sus amigos, adornándolo con más o menos momentos emocionantes. Y, por si fuera poco, en muchas ocasiones el turista no admira lo real sino su copia. “Lo real cada vez más penetrado por el simulacro de la ficción” —afirma Augé— “las copias cada vez más realistas”, “imagen de imagen de imagen”.<sup>61</sup> Los turistas participan de la realidad-ficción como actores y como espectadores. La frontera entre la realidad y su representación se vuelve cada día más porosa y ello —advierte Augé— tiene efectos perversos:

“si la diversidad es su materia prima, la trata siempre de la misma manera, con el mismo idioma, en el mismo estilo, de manera uniforme. La uniformidad, en suma, es el precio de



Activistas de Greenpeace y WWF contra la especulación inmobiliaria que destruye el litoral (derecha). Ciento cincuenta millones de personas viven en campamentos de refugiados, tantos como desplazamientos por motivos turísticos (izquierda).

la diversidad cuando ésta es apprehendida superficialmente. Ahora bien, este carácter superficial es a su vez consecuencia de la globalización de las imágenes y de la información. El encogimiento del planeta responde al tratamiento global de las situaciones, de las coyunturas y de los problemas.”<sup>62</sup>

Esta falta de particularización de cada caso y la aplicación de los mismos patrones a lugares completamente diferentes entre sí, consiguen alterar el territorio sin posibilidad de vuelta atrás. Quizá la posesión y el manejo de cantidades ingentes de información sobre nuestro mundo que hemos ido registrando, nos hace confundirla y valorarla por encima de la propia realidad.

### 5.3.1. GERMÁN PÁEZ. ALTERACIÓN DE LAS FUNCIONES DEL TERRITORIO

De esta alteración del territorio que producimos a medida que lo globalizamos y que homogeneiza su aspecto, nos habla Germán Páez (Arrecife, 1967). Este artista canario toma prestados elementos del *Land Art* para elaborar un discurso sobre la belleza de las edificaciones agrícolas abandonadas en las Islas Canarias, de donde es natural. Así en *Land Art en Canarias* (1993) Páez, inicia un juego en el que pretendía hacer creer al espectador que aquellas construcciones agrí-

colas abandonadas —de las que él se había apropiado en fotografías— no eran obras ejecutadas por agricultores anónimos sino piezas ideadas y creadas por él mismo. Al exponer las fotografías, dispuso junto a ellas bocetos, esquemas y planos de las esculturas-construcciones.

Gran parte de su obra está compuesta por fotografías que ha ido tomando durante los últimos años en Gran Canaria, Tenerife, Fuerteventura y Lanzarote. Aljibes, tajeas, pequeños montículos creados por el campesino para resguardar el plantío de los vientos. Cualquier elemento de lo que Páez ha llamado “arqueología rural” le sirve para insistir en su idea de que “mirar el paisaje no es sólo pasear”. Su obra toma elementos creados con una función útil para el campesino que, una vez abandonados, han dejado de tener el valor para el que fueron concebidos y, por eso mismo, “se transforman en un objeto bello, escultural”, sobre el que se lanza una mirada estética (estetizante). A juicio de Páez, los restos de ingeniería agrícola que pueden encontrarse en cualquier paisaje de las Islas Canarias están dotados de una belleza que “sólo hay que saber descubrir”. Las construcciones agrícolas abandonadas están marcadas por una estética de la desolación impuesta por los nuevos usos productivos que hacen que se abandone el campo para trabajar en el sector servicios. Desde hace años tiene en mente la idea de montar una de esas piezas en una sala de exposiciones. Sobre su línea de trabajo cuenta:

“Esa idea es una vuelta de tuerca más al concepto Land Art norteamericano. Si los artistas adscritos a este movimiento salían al campo a crear la obra para después fotografiarla y llevar esas imágenes a una exposición, yo busco invertir el proceso. La obra ya existe, no es creación mía sino del campesino anónimo. Yo salgo al campo a documentarme e iniciar un proceso inverso por el cual esa pieza entra ya como obra artística en una sala”.<sup>63</sup>

En 1995, siguiendo en esta línea de trabajo, Páez se metía en la piel de un reportero gráfico para montar una obra con carácter más testimonial y cercana a lo documental, *Land Art II*. Años más tarde, en una ter-

cera parte, *Land Art III* (2003), Germán Páez creó un discurso más cercano a lo artístico, a la idea de lo bello conectado con el paisaje rural. Por cuestiones de presupuesto, el artista no llegó a desarrollar uno de sus proyectos para sala: reconstruir una o varias de esas ruinas agrícolas y exponerlas como esculturas.

En la actualidad está interesado en las obras —no precisamente artísticas— que encontramos en la calle y que compara con descomunales piezas de *Land Art*. Esta serie de imágenes que ha titulado *No lugares* se elabora partiendo de la teoría de los sitios sin identidad esbozada por Smithson y Marc Augé. “Al introducir la teoría del No lugar —explica Germán Páez— puedo incluir la obra pública: zanjas, tuberías emergiendo del suelo, vallas metálicas alrededor de una obra... elementos de una fuerza plástica tremenda, que tomados independientemente del medio simulan esculturas urbanas”.

Páez ha coordinado diversas muestras colectivas sobre las transformaciones de nuestro paisaje —“Territorio Nocturno”, “Recolectando un paraje”, “Violencia Urbanística”, etc.—, ha participado como ponente en las Jornadas sobre paisaje “Paisajes posibles, ahora bajo estrés. Reflexiones sobre la costa norte de Gran Canaria”, y como artista en la “I Bienal de Canarias de Arquitectura, Arte y Paisaje” con la obra de fotografía y vídeo *Remarcando paisajes*. Páez trabaja activamente en procesos de intervención en el paisaje desde mediados de los 90, y en muchas ocasiones la obra no



Germán Páez, *Dibujo de tiza para la construcción de un apartamento*, 2002.





Germán Páez, *Remarcando un vertedero*, 2006.

es tanto una intervención directa en el entorno como una apropiación de una construcción que han hecho otros previamente. El registro fotográfico de esas piezas está adquiriendo el carácter de documento descriptivo con un alto valor etnográfico, pues la alteración constante del territorio las está extinguiendo para construir autopistas, viviendas o campos de golf.

Entre sus más recientes actos de apropiación de una imagen que forma parte de nuestra realidad se encuentra la fotografía de un terreno en el que se ha dibujado la planta de una nueva edificación, *Dibujo de tiza para la construcción de un apartamento*, (2002) Playa Blanca, Lanzarote. El paisaje post-agrícola abandonado que aparece en la imagen, anuncia con ese dibujo



Sergio Molina, *Columna seca*, 2000.

que va a convertirse en una zona de apartamentos. Si Smithson se fijó en las zonas industriales deterioradas señalándolas como ruinas del futuro, Páez dirige su mirada hacia las marcas para la construcción de futuras ruinas, sobre zonas agrícolas ya ruinosas. El artista desarrolló una acción mediante la cual se proponía la rehabilitación irónica de un territorio degradado —la costa de Arucas, en el norte de Gran Canaria. El resultado de la acción *Dibujando líneas de cal en un terreno costero* (2007) recordaba a los trazados de dos posibles casas. Las líneas ortogonales blancas sobre el suelo oscuro sugerían el comienzo de una futura urbanización.

Pero Páez toma parte activa en una ocasión anterior al decidir marcar con pintura blanca el contorno de un vertedero. La gran masa de desechos alrededor de la que trabajó eran como una isla dentro de otra isla. En *Remarcando un vertedero* (2006), como se llamó la acción, Páez muestra la cara menos atractiva de un pequeño islote al noreste de las Canarias, La Graciosa. Armado con un gran bote de pintura blanca y una gruesa brocha, camina decidido hacia la playa de Las Conchas, pero se desvía en un lugar en el que por azar había descubierto con anterioridad un vertedero. El basurero es delimitado a través del dibujo. La impresión que causa esa línea es la de un recorte que separa aún más el conjunto de los desechos del paisaje en el que se encuentran.

A esta isla de apenas 27km cuadrados y quinientos habitantes todos los productos llegan por vía marítima, pero las basuras no vuelven a sus lugares de origen sino que permanecen en la misma. La acción de este artista señala el problema derivado del pésimo sistema de procesamiento de basuras y de la falta de conciencia de la gente respecto al tema. Ello se ve fuertemente agravado y cobra mayor visibilidad en una isla de dimensiones tan limitadas. Los vertederos —pues se ha confirmado la existencia de varios— van extendiéndose comiendo terreno a la isla. Si uno de ellos fuera selectivo y sólo se arrojaran cristales, tendríamos la irrealizada obra de Smithson *Island of Broken*

*Glass* (1969) en versión emergida de las aguas. Aquella propuesta que consistía en estrellar contra un arrecife cercano a Vancouver cien toneladas de cristal. A lo largo de cientos de años hubiera podido observarse el proceso de erosión que convertiría el material en arena. Los grupos ecologistas locales consiguieron que el proyecto fuera desestimado y no se realizara. Por supuesto la intención de Páez no es la de reproducir vertederos como obras artísticas, sino denunciar la existencia sin control de los mismos.

### 5.3.2. SERGIO MOLINA. HOMBRE Y ENTORNO

La performance, la escultura, el ensamblaje y la fotografía son disciplinas de las que se vale habitualmente Sergio Molina (Arrecife, 1961) para realizar su trabajo artístico. El paisaje es, frecuentemente, escenario de sus acciones. El artista actúa como medium que pretende entablar un diálogo entre entorno y público como ocurre en muchas de sus performances, entre ellas “*Tender al mar*” (Festival de Performances Aktions. 01. *Empaquetado del Arte*, San Juan de la Rambla, Tenerife, 2001) en la que el artista efectuaba un recorrido a pie en una zona volcánica costera hasta terminar lanzándose al mar. “*Tender a uno mismo*” (Performando-I Festival de Acciones y Performances Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, 2002) establece una relación con el público más directa; Sergio Molina dispone una gran tela en un parque e invita a los transeúntes a tumbarse sobre ella para dibujar sus siluetas con agua salada y tierra.

Su intención de conexión con el público sigue presente en “*Y siempre la tierra*”, Lanzarote (2001), (I Bienal de Lanzarote – FotoArs), en la que el artista permanece 15 minutos enterrado bajo un cono de picón (tierra volcánica). Durante este tiempo, un micrófono inalámbrico traslada el sonido de su pronunciada respiración a unos altavoces. Los latidos del corazón del artista se aceleran y comienza a emerger de la tierra poco a poco. Se entabla así un diálogo entre el artista, la pieza y los sonidos de su propia respiración. Pero



la obra no sólo es ella por sí misma, sino también por el contexto en que se desarrolla (un espacio natural) y por el material utilizado (en este caso la tierra volcánica). Cabe señalar que el rofe o picón se emplea en la isla para cubrir las tierras de labranza cumpliendo una importante función. Por una parte, protege a la tierra de cultivo de la erosión del viento que suele azotar la isla, y por otra, su porosidad ayuda a retener la humedad que cae durante la noche y que supone gran parte del escasísimo agua del que disponen las plantas para crecer. Pero volvamos a la performance, el artista emerge bajo el picón, o mejor dicho, "brota" de la tierra en condiciones extremas (ya que su respiración se ve dificultada bajo la misma). La relación del hombre con la tierra de esta agreste isla es dura por su clima, por la falta de lluvia, por ello obtener cualquier fruto resulta casi un milagro y Sergio Molina en su acción habla de la vida que germina en esta tierra.

Otra de sus obras consistía en una pieza escultórica, una lámina de acero inoxidable —de 1m de altura por 5,70m de desarrollo— que ondulaba a modo de "s" y cuyos extremos acababan enrollándose sobre sí mismos. La ceniza volcánica rellenaba las espirales de los extremos de la pieza derramándose al abrirse la curvatura de la lámina de acero y también se dispuso en forma de cono delante de ella. El último elemento es el propio artista que interactuaba con la pieza y a su vez con el paisaje. Molina detalla algunos aspectos de la obra asociados a los lugares donde fue emplazada:

"La instalación en la plaza de Camilo José Cela (Teguise) creó un paisaje al cubrirse toda su extensión con rofe. La plaza se convirtió en paisaje, un paisaje dentro de la plaza. Cuando instalé la pieza en la naturaleza para fotografiarla, en un arenado situado cerca de Maguez (Haría), (...) se creó un flujo de energía en 360° a su alrededor confluyendo en el lugar donde se situaba la pieza, en la materia con la que está construida (la lámina de acero), en sus volúmenes y ondulamientos. Un flujo continuo que variaba según la luz del día."<sup>64</sup>

Algunas obras algo anteriores a las mencionadas resultan especialmente interesantes por la preocupación que manifiestan ante este binomio "paisaje/ hombre"

—entendiéndose por paisaje el entorno habitado o no, pero, a fin de cuentas, el espacio con el que nos relacionamos. Muestra de esta inquietud es la performance "*Desierto*" (1999), realizada durante su exposición en la Sala Ateneo de La Laguna, Tenerife, a la que seguirá su obra "*Columna seca*", realizada un año más tarde (Sala el Aljibe, Arrecife de Lanzarote). Ya en la primera, el artista anda en espiral bajo un globo terráqueo transparente suspendido del techo y lleno de arena que va cayendo a través de un orificio sobre su cabeza. Escribe Javier Hernando sobre esta obra:

"El desierto crece, parece decirnos el artista en la performance realizada en 1999 bajo el mismo título en la que un globo terráqueo que contenía arena —la materia desértica por antonomasia— comenzaba a descargar lenta pero inexorablemente su contenido como si de un reloj de arena se tratase, sobre la figura del artista que se hallaba debajo, bañándolo de manera progresiva. Los cambios de postura del artista, siempre plenos de un carácter ceremonioso, apuntaban hacia una recepción casi complaciente, como quien asume una sentencia inmodificable. El desierto invade nuestro entorno y por tanto nuestra vida; es un aluvión irrefrenable, una lluvia letal. En Lanzarote, como en tantos otros lugares, el desierto se fabrica. Aquí con el crecimiento desaforado de la industria turística que exige, como un todo poderoso dios insaciable, la inmolación del entorno (...)"<sup>65</sup>

Para la realización de otra de sus obras, *Columna seca* (2000), Molina elige unos objetos habituales en nuestras vidas, unos postaleros o expositores de postales que suelen inundar los lugares turísticos. Se vale de cuatro de ellos —ensamblados uno encima de otro— para realizar su intervención en el espacio cerrado de la sala El Aljibe, en Lanzarote. Pero lo que parece especialmente interesante es su colocación fuera de la sala de exposiciones. *Columna seca* es instalada en un paraje árido, donde casi la única presencia de vegetación es la de una planta de "bobo" (como se denomina coloquialmente en Lanzarote al arbusto *Nicotiana glauca Graham*) que parece haber crecido atravesando los huecos donde se alojan las postales, perforando incluso algunas de esas descoloridas imágenes "típicas" de la isla y sus gentes. La escena es en parte angustiosa y transmite cierta sensación de desolación y

de catástrofe, como si la columna de postaleros fuera uno de los restos de nuestra civilización. Realmente, algo de eso está presente en las intenciones del artista, quien nos advierte del peligro que sufre la isla de Lanzarote que puede dejar de existir tal y como la conocemos hoy. Si hace unos años la población lanzaroteña vivía de la agricultura y la pesca, hoy subsiste gracias al turismo, con la consecuente pérdida de profesiones y labores que mantenían unido al hombre a su medio y con el inevitable abandono de muchas tierras. Pero más importante aún resulta la ruptura de la relación del hombre con el espacio que habita y, por extensión, de su comprensión y buen diálogo con el mismo. No se defiende aquí la perpetuidad de las costumbres, el mantener las cosas como están a cualquier precio, sino la búsqueda de formas de evolución que no destruyan, a un ritmo tan acelerado la tierra que necesitamos.

La *Columna Seca* de Sergio Molina deja una profunda huella que consigue que nos preguntemos por la realidad de nuestro paisaje, cuestionando hasta dónde los valores aprendidos sobre nuestros pueblos y ciudades se corresponden con una historia que realmente nos pertenece o si, por el contrario, se han inventado o rescatado tanto para los foráneos como para los propios isleños —en muchas ocasiones sólo como un producto más de consumo. Resulta esclarecedor, por su tinte autobiográfico, el texto que el artista escribe para esta obra y que se ha incluido en el “Apéndice I: Textos de artistas” de esta investigación.

Es curioso la forma en que las nuevas generaciones hemos aprendido a ver nuestra tierra a través de estas postales de una manera que hoy pensamos naturalmente adquirida, espontánea, cuando, en numerosas ocasiones, son otros, venidos desde fuera, los que a través de su mirada nos señalan los valores de nuestro paisaje. Los postaleros que Molina dispone con viejas imágenes atravesadas por ramas de bobo son el recuerdo de un presente de infancia caducado, una estrategia de la industria turística que, en este caso, también ha envejecido. Las escenas que presentan las postales rasgadas por las ramas que crecen metafóri-

camente atravesándolas nos recuerdan que el paisaje que permanece invariable en nuestra memoria sufre constantes transformaciones. Quizá llegue un momento en el que las islas —o cualquier zona de costa española— no interesen al turista, y con eso nos quedaremos; con hoteles y apartamentos a pie de playa y con algunos paisajes que se protegen (en el mejor de los casos), que se modifican o se destruyen para el turismo. Lo que Sergio Molina propone es una confrontación con nuestra historia, nos plantea un interrogante sobre nosotros mismos a través de nuestra relación con el paisaje.

La *Columna Seca* de hierros oxidados sujeta entre sus ramas no sólo postales viejas, sino nuestro pasado a modo de puesta en escena que ensalza los valores tradicionales, como parte de ese viaje que el turista emprende a las Canarias o a cualquier otro destino turístico. Cuando éste aterriza en una de las islas, pretende encontrar aquellos lugares que vio al consultar la guía de viaje. Y cuando envía una postal, pretende enviar un trozo de la realidad en la que se encuentra. Necesita aportar una prueba que demuestre su paso por el lugar.<sup>66</sup> Carmelo Vega señala algunas características de las postales:

“(…) funcionan como miradores en los que se proyectan los panoramas normalizados del paisaje turístico: son resúmenes del lugar o, en otras palabras, artefactos icónicos que condensan —aplicando la estrategia de la reducción—, lo interesante, lo significativo, lo que identifica, caracteriza y distingue un sitio de otros (un monumento, un edificio, una calle, una montaña, un árbol, una playa, unas flores, una comida, unos trajes).”

Y prosigue:

“Si una postal es síntesis y fragmento del lugar, el expositor de postales sería entonces una enciclopedia ilustrada y abreviada del mismo, un manual de ruta que se consulta en el mostrador del hotel o en la tienda de *souvenirs* más cercana. En estos expositores —utilizados como máquinas expendedoras de señuelos para el turista—, el lugar de la contemplación se transforma en el lugar contemplado: las postales son de nuevo sucedáneos de la mirada, puesto que la visualización real precede a la experiencia diferida ante la imagen.”<sup>67</sup>

No corresponden precisamente a postales las imágenes que Sergio Molina presenta en la reciente exposición “Al interior del paisaje. Siglo XXI: una nueva ética”, en el MIAC (Arrecife, Lanzarote)<sup>68</sup>. Esta vez los protagonistas, “*Colors of Lanzarote*” (serie de 4 piezas), son una estación de servicio aún no terminada, una empresa dedicada a la extracción de picón<sup>69</sup> (eterna transformadora de la tierra que le rodea), una planta eléctrica de la empresa Unelco junto a una portabilizadora cuyas instalaciones han ido creciendo a la par que la demanda de agua potable en la isla, o el edificio del Cabildo Insular sin terminar que emula la construcción “típica” de la isla hace algunas décadas y que resulta más bien un pastiche; espacios artificiales todos ellos que posibilitan el funcionamiento en la isla y que logran cambiar su aspecto cada vez a mayor velocidad. Molina da continuidad a través de esta obra a sus reflexiones constantes sobre el paisaje, no sólo como entorno que habitamos, sino con el que nos medimos, con el que se construye nuestra propia identidad.

El artista nos transporta constantemente adelante y atrás, gracias a las cualidades formales de su obra y a la mirada con la que atrapa estas imágenes capaces de interrogarnos sobre la transformación de nuestro entorno y nuestra responsabilidad en dicho proceso.

### 5.3.3. LUCÍA LOREN. ÁRBOLES TEJIDOS

El nido y las formas envolventes a modo de cobijo, de abrigo, son tema recurrente en la obra de la joven artista española Lucía Loren (Madrid, 1973). En el acto de tejer la artista destaca la “intención primigenia del construir”, la capacidad del hombre de “crear una estructura habitable y consistente a partir de frágiles fragmentos que consolida la idea de unidad y alimenta el espíritu del objeto.”<sup>70</sup> La artista escribe sobre su relación con el paisaje, con lo natural a través de su obra, reflexionando sobre esa percepción de ritmos biológicos cíclicos, lejanos de la línea recta que normalmente guía nuestras vidas enfocada más bien hacia

el progreso tecnológico y que olvida nuestras raíces naturales. Pasear por el entorno donde se va a intervenir es una de las partes más importantes del proceso de trabajo. Durante estos paseos la artista trata de percibir el entorno, de adaptarse a él y a los recursos que éste le ofrece. En este aspecto, podría conectarse su proceso de trabajo a los de artistas como Richard Long o Hamish Fulton, y en nuestro país Adolfo Schlosser o Miguel Ángel Blanco. En todos ellos resulta vital el “recorrido” por parajes naturales, aunque con diferencias; en el caso de Lucía Loren, como ocurre con Long y Fulton, la obra se realiza en un lugar escogido dentro del recorrido, sin embargo, como ya se ha comentado, Schlosser y Blanco recogen materiales con los que posteriormente construirán sus obras en el estudio.

Recordemos lo importante que pasa a ser en estos procesos de trabajo andar en solitario desplazándose por el terreno. Ya Rousseau describía cómo la experiencia del paseo le permitía ser él plenamente sin distracción ni obstáculo durante esas horas de soledad y meditación.<sup>71</sup> Para Richard Long: “El mero hecho de caminar permite que la imaginación se libere. Realizar actividades sencillas que no implican al pensamiento, como contemplar el fluir de un río o descansar sobre una piedra, libera y agudiza los sentidos.”<sup>72</sup> Maderuelo refiriéndose al proceso de trabajo de Long, nos habla de la experiencia existencial suscitada por la marcha y la inmersión en el paisaje, que cobran una evidente dimensión romántica. Rousseau hablaba de *contemplaciones* y *ensoñaciones* que tenían lugar durante sus paseos solitarios y de la necesidad de *aprehender* mediante la escritura esos *recuerdos*. Tal vez los artistas del *Land Art* como Long o Fulton realizan sus piezas para materializar su percepción del lugar, para aprehenderlo. John Beardsley entiende que el *Land Art* recupera en alguna forma el espíritu experimental y viajero de la tradición del paisaje romántico inglés.<sup>73</sup> Aún así la predisposición y visión del artista del siglo XX no se corresponde con la idea decimonónica de paisaje. A pesar de ello hay que reconocer esta práctica del viaje como herencia del movimiento romántico bajo la que





Lucía Loren, uno de los árboles que componen *El bosque hueco*, 2004-2005.



Nils-Udo, *The Nest*, 1978.



Lucía Loren, *Oco*, 1991.



late una relación sentimental con la naturaleza (lo que-ramos o no).<sup>74</sup> Parte de las categorías estéticas de lo sublime y lo pintoresco relacionadas con la atracción hacia el paisaje estudiadas por los filósofos británicos del dieciocho conviven aún en el subconsciente colectivo sobre las ideas de paisaje y de naturaleza.

Una de las obras más recientes de Lucía Loren, *El Bosque Hueco*, ha necesitado un año para completarse, desde enero de 2004 a enero de 2005. Para ello, la artista se desplazó a La Puebla de la Sierra (Madrid), donde estuvo conviviendo con sus habitantes. Con ellos ha mantenido largas charlas sobre la forma de vida en la aldea, historias que le han servido para comprender la relación simbiótica del hombre con los robles a través del “ramoneo”.<sup>75</sup> Loren ha recorrido la zona a pie en numerosas ocasiones, sensibilizándose con el lugar en el que iba a intervenir. Allí localizó varios árboles cuyos troncos tenían grandes huecos, partes antes vivas y ahora vacías por diversas causas. Lucía fija su atención en ese interior hueco, “vacío de materia del que pretende señalar la ausencia de vida que se está produciendo”. Ese intersticio es el que interesa a la artista, ese espacio de gran potencia donde ahora no hay nada.<sup>76</sup> El trabajo se prolongó durante meses y estaciones, desde la mañana al anochecer siempre aprovechando la luz solar y consistió en intervenir con sus tejidos vegetales los troncos de cuatro robles y un fresno.

En una caminata por el bosque y con breves indicaciones puede encontrarse alguno de estos curiosos ejemplares. En ellos, las ramas empleadas se entrelazan acoplándose a las formas que sugerían los huecos en los troncos, rellenando parcialmente sus espacios. La escultora logra así dar continuidad a estos troncos reservando parte del hueco que permanece a modo de cobijo. Esta acción la realizó con ramas de diferentes tamaños y grosores que encontró sobre el suelo del bosque, alrededor de cada árbol, al que seguramente habrían pertenecido. Para poder manipularlas las sumergió atadas en las aguas del río durante varios días. El futuro de estas intervenciones artísticas —en

palabras aproximadas de la escultora— “dependerá del tratamiento que reciban por parte de las inclemencias del tiempo, de los habitantes y visitantes del pueblo. La obra perdurará días o quizás años.” “Mi intención —prosigue— es que sea efímera y que el bosque decida cuánto debe permanecer.” Quizá el árbol la integre permitiendo que se recubra de musgo, a modo de un vestido sin edad, como si se tratase de un tronco sin anillos.

Lucía Loren describe su trabajo como una intervención que ensalza al árbol como parte fundamental de este paisaje y su memoria. Escoje los huecos de estos árboles centenarios por ser lugares de tránsito y ausencia, y a la vez acumuladores de energía. La artista deja su delicada huella en los troncos, el tiempo se encargará de integrarla. Los materiales se tomaron prestados de la naturaleza y son devueltos a la misma. Una vez más, “*la escultura desaparece y se transforma en paisaje*”.<sup>77</sup> Con estas palabras, Loren marca un lugar donde cerrar el ciclo. El proceso seguido en su intervención en ese espacio natural se acaba, o mejor dicho se renueva posibilitando que la acción comience de nuevo en un tiempo infinito.

También en La Puebla de la Sierra (Madrid), el día 3 de marzo de 2007, han tenido lugar una serie de acontecimientos organizados para combatir la especulación urbanística que amenaza la zona. El área afectada es una cañada —paso de ganado y zona de robles centenarios— en la que se pretende construir unos 50 chalets y pisos. La propuesta incluye una residencia de ancianos, punto que ayudaría a conseguir la aceptación por parte del pueblo. Sin embargo, dicha residencia no aparece en los planos. Este encuentro intercultural (dibujo, música, teatro, gastronomía...) propone acercar la situación de abuso especulativo a las diferentes agrupaciones ecologistas y a personas de otros pueblos. Está organizada por dos activistas pertenecientes a “Ecologistas en Acción”. Lucía Loren participa con una propuesta: relizar dibujos de cada uno de los setenta y tantos árboles que están en la zona afectada y utilizarlos a

posteriori como propuesta gráfica para realizar otra serie de acciones.

Por otro lado, la Cooperativa “Los Apisquillos” está trabajando desde hace ya algún tiempo en la generación de una vida rural autosuficiente. En colaboración con ellos, Loren está preparando una exposición de fotografía sobre la cañada, para tratar el tema del uso del paisaje, el concepto de lo común. El artista y agroecólogo Fernando García-Dory —de quien hablaremos en un apartado posterior— está coordinando unas jornadas de debate con conferencias en torno al paisaje.

Ya, en 1991 Loren empezó a integrar sus esculturas tejidas en la naturaleza. Vivió durante un tiempo en Horcomolle, una reserva biológica inmersa en la selva argentina, donde trabajó durante tres meses al borde de un río. Cada día caminaba hasta llegar al lugar elegido para realizar sus piezas a modo de cestas-nido tejidas con lianas que recogía del propio cauce del río. Una vez terminados, sus *Ocos* (huecos) eran emplazados en distintos lugares: uno encajado con piedras en una parte del río donde el agua avanzaba tranquila, dos enterrados casi por completo en el suelo dejando asomar únicamente la abertura en la que la artista se encajaría acurrucada, y un último *Oco* enterrado parcialmente con piedras. En algunas notas sobre su trabajo<sup>78</sup> la artista escribe sobre su relación con el paisaje y lo natural y reflexiona sobre esa percepción de ritmos biológicos cíclicos que expone a través de su obra. El proceso artístico se inicia recogiendo material orgánico del entorno y termina devolviendo este mismo material una vez manipulado a la naturaleza. “Cuando se produce la acción-enterramiento la escultura desaparece y se transforma en paisaje.”<sup>79</sup> Loren marca un lugar donde cerrar el ciclo. El proceso seguido en su intervención en ese espacio natural se renueva posibilitando que la acción comience de nuevo en un tiempo infinito. Los materiales se tomaron prestados de la naturaleza y son devueltos a la misma.

Esta forma de nido presente en sus *Ocos* nos recuerda las intervenciones del artista alemán Nils-Udo, que realiza su primer *Nido* (1978) con tierra, piedras, abedul y hierbas, en Landes de Lunebourg. A este primer nido le seguirán otros, en los que siempre emplea materiales naturales, encontrados en el propio lugar de creación de la obra —como en *Nido de lavanda* (1988) construido con tierra, piedras, roble y plantaciones de lavanda, en Crestet, Vaison-la-Romaine. El empleo de materiales naturales, encontrados en el propio lugar de creación de la obra es un punto común entre algunos de los artistas que trabajan en la naturaleza. En este caso concreto, el nido es también tema en el que coinciden ambos artistas. Si bien la apariencia formal de sus obras es diferente pues el proceso recuerda a las construcciones “tejidas” por los pájaros, en el caso de Nils-Udo y por los hombres, en los *Ocos* de Loren. De hecho, en el acto de tejer la artista destaca la “intención primigenia del construir”, la capacidad de “crear una estructura habitable y consistente a partir de frágiles fragmentos”<sup>80</sup> Y prosigue en sus anotaciones:

“Busco un ritmo envolvente. El ritmo del que navega tras el ir y el venir del hilo. La construcción a través del tiempo. El tiempo que fluye en los movimientos, dejándonos conectar con otros tiempos, con otros hilos. Como repetición infinita del tejido del mundo. Concentrando el poder en cada nudo. La fuerza en amansar las fibras. El sentido en el placer de la abstracción mágica que se alcanza.”<sup>81</sup>

En uno de los capítulos de su libro *Nature, Art, Paysage*<sup>82</sup>, Gilles Tiberghien reflexiona sobre la figura de la cabaña, no sólo como arquitectura, sino también como escultura que modifica el espacio. Y en ese orden de construcciones llega hasta “el nido”, figura (forma) de la que se sirve para establecer interesantes vínculos entre obras de Nils-Udo y las habituales construcciones realizadas por pájaros. Al invertir la forma del nido surgen cabañas, guaridas, madrigueras de animales. Tiberghien se detiene a analizar algunas obras de Chris Drury y de Giuliano Mauri, entre ellas *Earth Chamber* (1994) y *Casa dell’Uomo* (1985), respectivamente. Ambos artistas cruzan el límite entre arte-

sanía y arte a través de la fabricación de sus piezas, tratando de conectar con otras culturas y otros tiempos, tal y como Lucía Loren cuenta en sus anotaciones. También los túneles de Alice Aycock (pensemos en *Simple Network of Underground Wells and Tunnels*, 1975, destruido), son intervenciones que nos recuerdan el lugar-madriguera, el refugio, pero que están, sin embargo, muy lejos de evocar protección. Se trata más bien de “psico-esculturas”<sup>83</sup>, excavaciones que invitan al espectador a adentrarse en un lugar subterráneo que despierta sensaciones de claustrofobia y vértigo.<sup>84</sup> No se puede pasar por alto sus *Mazes* (laberintos), piezas que ponen a prueba a quien decida activarlas entrando en ellas.<sup>85</sup> Por el contrario, cuando Lucía Loren se aloja dentro de uno de sus *Ocos* las percepciones distan bastante de las provocadas por las obras de Aycock. Sus cestas-nido invitan más bien a conectar con el lugar, a sentir el hilo que nos une a la tierra.

Otra obra de Loren, *Arqueología de la huerta* (2006) fue una propuesta de intervención de la artista para una de las huertas de la hoz del río Clamores, con la que se pretendía señalar otra forma de relación entre los habitantes de la ciudad de Segovia y su paisaje, en concreto con sus tierras cultivables. Ciertamente, el vínculo va más allá de lo estético, pues las huertas fueron indispensables, no sólo en Segovia, claro está, para el desarrollo de la ciudad y la subsistencia de sus pobladores. Hablamos pues de un paisaje humano.

La artista ha trabajado en una zona de huerta<sup>86</sup> no cultivada, volviendo a desbrozar el terreno, distribuyendo y preparando los bancales y surcos, reactivando la relación hombre-tierra. En ese espacio, que ya ha sido absorbido por la ciudad, se han sembrado unos canastos de formas orgánicas que han sido tejidos con materia vegetal. De estos cestos sólo queda al descubierto una parte, una abertura por la que nos asomamos a su conexión con la tierra. En este caso la huerta no tendrá plantas que nos den sus frutos, sino más bien se tratará de una huerta simbólica, “una huerta de espacios vacíos, de ausencias modeladas por el mimbre” —como la describe Loren. “El oto-



La artista excavando en la tierra durante la realización de *Arqueología de la huerta*, 2006.



Lucía Loren, *Arqueología de la huerta*, 2006.

ño —dice la artista— es el momento de la recolección de los cultivos principales y los cestos se transforman en este momento en la huella fósil de una cosecha imaginaria.” Ese espacio de gran potencia, esa cesta-



contenedor donde ahora no hay nada es lo que interesa a la artista, es el signo que le ayuda a dibujar la relación hombre-huerta de la que a veces no somos conscientes. En esta intervención para el paisaje de Segovia, Lucía Loren resalta de forma simbólica aspectos constitutivos del valioso paisaje cultural que es ‘la huerta’.

#### 5.3.4. LA DESTRUCCIÓN DEL PAISAJE COMO PÉRDIDA DE LA MEMORIA COLECTIVA. RAFAEL TORMO I CUENCA

En 1982, Beneixida, pueblo de Alicante del que es natural Rafael Tormo, queda totalmente arrasado por una potente riada al romperse la presa de Tous<sup>87</sup>. En la actualidad, ya reconstruida, es una localidad dispuesta en una retícula urbanística, similar a tantas otras, con casas clónicas repeticiones de un mismo modelo. Sólo la iglesia quedó en pie, pero ni su plaza, ni las calles que llegaban hasta ella pueden recorrerse ya.

Esta experiencia junto a la destrucción de gran parte del patrimonio natural de la Comunidad Valenciana, víctima de la especulación inmobiliaria, lleva a Tormo a reflexionar sobre la pérdida irrecuperable de la memoria y de la identidad cultural. Ante esa voluntad de un pueblo que quiere seguir existiendo con su identidad —y su paisaje forma parte de ella—, plantea una intervención artística con la que quiere “hacer visible una realidad subversiva y unos hechos emancipadores dentro de un marco de continua ocultación y sumisión.”<sup>88</sup> Así *Implosió Impugnada V* la conforman varias obras. Por una parte, el artista contacta con varios colectivos valencianos que trabajan para la defensa del territorio y utiliza sus textos reivindicativos en una de sus instalaciones. Por otra, recupera la fiesta y los “cohets” (cohetes) —tan arraigados a la cultura popular valenciana y que ya empleara en un acto de devolución a las gentes de Beneixida de su memoria colectiva, de su historia y tradiciones—. En el patio del Palau dels Borja, se sitúa la tercera parte de la obra<sup>89</sup>: varias cajas de luz muestran por una cara los textos de

los diferentes colectivos en defensa de las constantes agresiones a su entorno, por otra fotografías de los monos que vestían los participantes en “una subversiva y emancipadora fiesta de cohetes sueltos en la calle (elemento ya utilizado por mí como apropiación y reivindicación del espacio público *Implosió Impugnada III*)”<sup>90</sup> —explica Tormo.

Para Javier Hernando, la relación entre creación y realidad coetánea debe ser absoluta, por cuanto dicha realidad debe marcar el trabajo del artista actual. Si a ello —dice— sumamos la presión de la economía global, vemos cómo ésta consigue mantener vivo —sin pretenderlo— un activismo artístico reivindicador de las identidades colectivas. Hernando asegura que es “justamente en esta última problemática donde se sitúa la actividad creadora reciente de Rafael Tormo.”<sup>91</sup> Desde ahí inicia su obra *Implosió Impugnada V* (2006), motivado por la indignación que siente al ver cómo se deteriora un territorio sin más respuesta que la indiferencia de aquellos que lo explotan. “Indignación —declara el artista— de ver cómo unas costumbres, un territorio; en definitiva una cultura que añade diversidad al mundo se pierde y no pasa nada.”<sup>92</sup> Tormo ve en el abandono de la relación espacio-temporal, entre los que habitan y su entorno, el olvido de la historia pasada y por tanto, una ruptura con la transmisión de la cultura aprendida o heredada. El artista advierte que el territorio como mercancía estará sometido a las leyes temporales del mercado hasta su agotamiento, que las modificaciones de los planes de ordenación territorial serán constantes y siempre a favor del crecimiento irracional e insostenible y de los intereses de unos pocos.

J. Hernando apunta de una forma muy acertada:

“(…) en nuestros días también las sociedades del mundo desarrollado están viendo fracturadas sus identidades de una manera ciertamente perversa, ya que no se aborda de una manera abierta la supresión de los signos que las caracterizan, sino que se procede a la anulación de su sentido mediante la conversión en simulacro.”<sup>93</sup>





Fiesta de cohetes en el espacio público.



Colectivos manifestándose por la defensa del territorio.



Rafael Tormo i Cuenca, una de las obras que componen *Implosió Impugnada V*, en el Palau Ducal dels Borja,

Cuando al principio de este capítulo —en el epígrafe 5.3.— hablábamos de “La práctica turística como modificador agresivo del paisaje”, una de las cuestiones expuestas era precisamente esta peligrosa transformación de la celebración colectiva —el mantenimiento de las tradiciones— en una escenificación de las tradiciones en sí. En la actualidad se maneja con frecuencia el término “Disneylandias” para hacer referencia a algunas partes de muchas ciudades convertidas en escenarios, esos cascos antiguos no habitados por sus moradores, sino por los dependientes que activan la vida en la zona comercial y explotable de la urbe. La representación de las tradiciones populares para los turistas forma parte de este decorado y viene a reforzar esta idea. Los autóctonos, o al menos parte de ellos, se convierten en parte del espectáculo ofrecido a los foráneos, debilitando o anulando el significado de dichas tradiciones.

Pero, si Rafael Tormo consigue implicar a un colectivo y que su mensaje llegue es porque, a pesar del carácter “espectacular” que tiene la fiesta en sí, el artista no despliega un evento mediático para las masas, sino que trabaja de forma cercana con pequeños colectivos, en lugares significativos para muchos, aunque no lo sean para la industria turística. Esto confiere a su obra una escala más humana que la protege de ser debilitada por el propio sistema. Los cohetes de Rafa Tormo devuelven no sólo la memoria al lugar de forma simbólica, sino la memoria a las gentes que lo habitan, que recuerdan quienes son por su proximidad con el cohete y lo que éste simboliza. Al invitar a vivir la fiesta a un colectivo, les hace partícipes de algo, celebran algún acontecimiento. Y en ese festejar se experimenta “una especie de retorno”<sup>94</sup> —como lo definiría Gadamer, entre otros teóricos— se tiene una conciencia del tiempo distinta. Siguiendo con las reflexiones del filósofo alemán, el tiempo de la fiesta es un “tiempo lleno” o “tiempo propio” (la propia experiencia vital): “Todo el mundo sabe, cuando hay fiesta, ese momento, ese rato están llenos de ella. (...) el tiempo se ha vuelto festivo, y con ello está inmediatamente conectado el carácter de celebración de

la fiesta.”<sup>95</sup> Cuando Tormo se vale de los “cohets” para llevar a cabo su acción, está activando un potente catalizador social que hace revivir las tradiciones. Y aquí, hemos de remitirnos de nuevo a Gadamer cuando nos recuerda que “tradición” no quiere decir mera conservación, sino “transmisión”, esto es, aprender a concebir y a decir de nuevo algo, sin limitarse a conservarlo.

La fiesta une y Rafael Tormo es consciente de ello y se vale de “la acción artística como fiesta, como hibridación entre lo culto y lo popular, como disolución voluntaria de lo individual en lo colectivo; la creación artística como cauce de la reivindicación social (...) y como instrumento de defensa de la identidad”<sup>96</sup>

#### 5.3.4.1. Un caso concreto: La Huerta de La Punta

Uno de esos colectivos valencianos en lucha por la defensa de su territorio es el de la Huerta de La Punta. A pesar de las peticiones del pueblo para que no se destruyese gran parte de huerta y de casas de los agricultores de la zona, no se consiguió frenar el avance tecnológico y el cambio a favor de la modernización. La construcción de una nueva autopista modificó el paisaje, sin que se llegara a esta reflexión conjunta que debe tener lugar entre las diversas disciplinas implicadas. Los intereses económicos permanecen ciegos a la vital necesidad de equilibrio y sostenibilidad cuando se interviene el territorio. No se atiende a valores paisajísticos, culturales o estéticos, sobre los que José Albelda nos llama a reflexionar:

“(...) procede reivindicar la estética ambiental como un derecho inalienable. Un estética en sentido amplio vinculada a la calidad sensitiva del entorno que actúa como signo de identidad de las culturas, constituyéndose en un elemento diferenciador y humanista que nunca debería considerarse como algo superfluo o prescindible.”<sup>97</sup>

Albelda destaca los valores estéticos de la Punta narrándonos su “hermoso mosaico de tierras cultivadas salpicado por alquerías y barracas, con monumentales palmeras aisladas, senderos y acequias que conforman un medio de excepcional belleza, ya prácticamente inexistente en los cinturones de las grandes ciudades”.<sup>98</sup> Nos hace recordar el importante ejemplo de diversidad que suponen las huertas conformadas lentamente en el tiempo. Productividad y diversidad armonizadas con el medio, mostrando que “no toda explotación antrópica del territorio tiene porqué generar degradación paisajística”.<sup>99</sup> No debemos tender al “monocultivo” —en todos los sentidos del término— para no hacer nuestro paisaje antropizado más monótono. Al hacerlo, al destruir nuestro paisaje histórico uniformizándolo, nos empobrecemos y desdibujamos nuestra identidad. “Los paisajes son testigos culturales, legados como las artes, el pensamiento, la literatura de un país, pero envueltos en vida.”<sup>100</sup>

La lucha por la defensa de la punta generó respuestas desde diversos ámbitos, uno de ellos el artístico, y si entendemos el paisaje humano como obra de arte entonces Albelda afirma con razón que esos lugares también sean divulgados y defendidos a través del arte. *Estar en La Punta* fue una iniciativa artística generada en apoyo a la defensa de esta zona. Los habitantes de la huerta compartieron una jornada con los artistas,



Paisaje típico de la huerta valenciana (izquierda). Barraca bajo la presión de la especulación inmobiliaria.

quienes conocieron de primera mano la problemática del lugar. El resultado fue una exposición fotográfica en la que se percibía la realidad del lugar y la experiencia de los artistas y de los habitantes de La Punta, y una publicación en la que se recogen estas imágenes y textos de diversos teóricos que apoyaban la causa.

Entre muchos arquitectos, el paisajista Enric Batlle escribía en un artículo sobre la posibilidad de “Reinventar el Paisaje Metropolitano”<sup>101</sup>. Para ello aludía a la propia historia de las relaciones de la ciudad con el entorno poco artificializado y el análisis de las estructuras agrícolas. Ambos constituían para él puntos de partida adecuados para la reflexión sobre un nuevo concepto del espacio libre. Batlle practicaba un acercamiento a la agricultura como paisaje, señalando cómo las técnicas agrícolas proponían modificaciones sobre las peculiaridades de cada territorio dando lugar a multitud de paisajes, producto de los distintos procesos que han confluído a lo largo de la historia en un mismo lugar. El arquitecto argumentaba que hay que reproponer los valores de la agricultura como proceso que permite conservar y utilizar un paisaje. Recordemos, por ejemplo, la recuperación de las huertas junto al río Clamores, promovida por el Ayto. de Segovia y cómo la artista Lucía Loren, con su obra *Arqueología de la huerta* (2006), llamaba la atención sobre este lugar y sobre la relación simbiótica del hombre con el mismo. La recuperación de antiguas zonas de huertas es una práctica que también tiene lugar en diversas ciudades europeas. Recordemos que Lara Almárcegui nos lo ha mostrado en obras como *Construyendo mi volkstuin* (1999-2000), en la ciudad holandesa de Rotterdam; o en *Huertas urbanas* (2002), Turín, en Italia.

## 5.4. LOS DESPLAZAMIENTOS MIGRATORIOS

Llegados a este punto, recordemos la comentada obra de Santiago Sierra, *3000 huecos de 180x70x70cm cada*

*uno* (2002), en el epígrafe 4.2.4. y veamos otras actitudes artísticas, expuestas a continuación, que ponen de relieve las desigualdades de nuestro tiempo.

### 5.4.1. JESÚS RODRÍGUEZ. INMIGRANTES

La acción *Inmigrantes* de Jesús Rodríguez (Madrid, 1951) en La Rábida<sup>102</sup> (Huelva) es un buen ejemplo de este compromiso, ya que hace uso del espacio público para denunciar concretamente el problema de la inmigración. Su reflexión consta de tres acciones que se suceden y desarrollan en lugares diferentes. Destaca en su obra el carácter procesual como rasgo fundamental para su lectura.

En la primera de estas acciones, en la playa de Tarifa (Cádiz), el artista fue depositando ramos de flores a la orilla del mar alineándolos sobre la arena, uno detrás de otro. Las flores simbolizaban en este caso dos ideas: la celebración de la bienvenida y la muerte de los que no llegan. De alguna manera, la “bienvenida” nunca tiene lugar, pues al inmigrante, tanto legal como ilegal—no se le aprecia e incluso despierta sensaciones de repulsa entre los habitantes del país receptor<sup>103</sup>. Al inmigrante se le pide olvidar sus raíces, mimetizar su comportamiento con el de la sociedad en la que debe integrarse. Y es que cuando Jesús Rodríguez habla de la muerte no sólo hace referencia a la muerte física, de los que desgraciadamente fracasan en su viaje a nuestras costas, sino a la muerte de todas sus costumbres, que deben abandonar<sup>104</sup> con el fin de alcanzar una vida “mejor”.

En la segunda intervención, Jesús Rodríguez fue abriendo “un camino de rosas”<sup>105</sup> en las aguas del Estrecho, camino que iba deshaciéndose con el movimiento de las olas, al igual que las fronteras (no sólo físicas sino mentales) deberían deshacerse. Durante la tercera acción dibujó con cal un recorrido laberíntico en la explanada situada delante de la puerta principal de La Rábida. En algunos puntos de este laberinto, *metáfora de la vida*, colocó ramos de flores, “un laberin-





Jesús Rodríguez, *Inmigrantes*, (tres acciones), 2002.

to —como escribe Tonia Raquejo— lleno de trampas, de sorpresas, de promesas cumplidas e incumplidas,...”. Este dibujo de línea continua hace alusión al recorrido de la vida de un inmigrante en España, un recorrido que además podría ser el de cualquiera de nosotros.

En 2002, Rodríguez realiza *100 partidas desesperadas* en Talamanca de Jarama (Madrid) e insiste de nuevo en el tema de la inmigración, esta vez de una forma menos evidente. 65 pacas de paja pintadas de blanco y negro —con cal y negro de humo—, dispuestas en un ajedrezado anárquico, con un punto minimalista pero con un fondo provocador. El artista pretende cambiar el orden de las cosas: “¿por qué han de ser siempre las pacas de paja? ¿por qué deben disponerse siempre en líneas rectas?, ¿por qué no cambiar la distribución habitual... y el color?”

“Pero... ¿cómo se va a coger esto?” —decían a voces los vecinos tras la ineludible visita a la novedosa intervención del artista. Evidentemente, la nueva colocación dificultaría el trabajo de recogida de pacas al tractor, pero llamaría potentemente la atención de los habitantes del pueblo. “Las ovejas se van a reír cuando les pongan de comer pacas de paja negra o blanca. No las van a querer.” Lo que quizá no comprendieron los lugareños es la relación que J. Rodríguez quiso establecer entre esas extrañas pacas y los grupos de



Jesús Rodríguez, *100 partidas desesperadas*, 2002.



inmigrantes que trabajan hoy nuestros campos. Venidos desde Sudamérica, de África, de China... las cuadrillas “multicolor” (multiraciales) recolectan los frutos de la tierra y siguen sorprendiendo a los agricultores de la zona, que nunca los imaginaron en las huertas de su pueblo.

“Contamos, como en el caso de la playa, —describe Aurora Fernández Polanco, relacionando ambas obras, *Inmigrantes* y *100 partidas desesperadas*— con la planicie y la amplitud de un paisaje que recibe aquí también, de manera reticente, una serie de objetos que interrumpen su monotonía. Las imágenes se complementan desde los contrarios perceptuales. Lo que en el mar era vida, movilidad, humedad, jugos y agitación contenida, suponía aquí quietud, sequedad y muerte orgánica. Si allí los ramos me conmovieron por su quietud, las pacas se transforman ahora en algo más: eran presencias quietas y a la vez leves, apenas posadas en la tierra: “Están ahí, dice Jesús, en medio del paisaje, diferentes, integradas a pesar de todo, esperando. ¡Call, vaya trampa. Me revelo, ¡es cal viva! ¡Y el negro, si es de humo, lleva en sí la agitación! Pero en el campo amarillo las pacas reposaban ineluctablemente...”<sup>106</sup>

#### 5.4.2. PEDRO DÉNIZ. *WELCOME*

Desde 2003 Pedro Déniz trabaja el concepto de la dignidad a través de un proyecto global no concluido al que llama *Welcome* (Las Palmas). Una de las acciones que forman parte del mismo consistió en la dis-

posición de alfombras rojas para los peatones en el antiguo barrio de Vegueta. En otros puntos cardinales de la isla realizó varias performances llevándose la alfombra a diferentes lugares (paisajes) donde monta su escenario aprovechando el contexto y la naturaleza del espacio seleccionado.<sup>107</sup> *Welcome* está compuesto por diversas piezas (instalaciones, vídeos, fotografías y performances) en las que siempre aparecen alfombras rojas, como las dispuestas para recibir a los dignatarios en actos oficiales. Déniz emplea ese símbolo de deferencia en unas acciones que pretende sean humildes intentos por trasladar esa dignidad a seres anónimos y en las que trata de comprender las diferencias del otro, apostando por la receptividad y la multiculturalidad.

Déniz lleva a sus obras la actualidad de su tierra. En el caso de *Welcome*, pone de manifiesto la llegada de inmigrantes a las islas. En otra de sus obras, *Back-garden I*, el artista fija su atención en el cambiante paisaje insular víctima del proceso de globalización al que alude Marc Augé. Con esta obra participa en la Bienal de Lanzarote de 2005 dentro del proyecto *Deconstrucción* coordinado por Germán Páez. *Back-garden I* versa sobre la desaparición de la identidad de un lugar que es uniformado cuando el estereotipo del mercado global lo absorbe. En el vídeo aparecían de manera solapada imágenes de diferentes lugares de España. Todos podrían ser el mismo lugar, ya que el artificio se apodera del entorno mostrando señales que atraen a los consumidores. Mientras, se puede escuchar repetidamente una canción típica canaria en diferentes versiones que suenan a la vez y que generan una



Pedro Déniz, *Welcome*, 2003.

extraña nana en honda media.

Esta repetición del tema sonoro como icono costumbrista canario hace que se produzca inmediatamente una ruptura con la magia que desprende lo verdaderamente identitario de un lugar. El espectador puede detectar con relativa rapidez lo falso que se le está ofreciendo como típico del lugar.

## 5.5. ARTE Y ECOLOGÍA

Desde que en 1873, un naturalista llamado Haeckel acuñara el término “ecología” para referirse al estudio de las relaciones de los seres vivos con su medio, no hemos parado de oír hablar de esta ciencia y de asociarla a otros campos de conocimiento, incluídas las prácticas artísticas. La aparición de la ideología ecologista conecta con una serie de acontecimientos que estaban teniendo lugar en Norteamérica, tales como el activismo político en oposición a la guerra de Vietnam.<sup>108</sup> No supuso únicamente una campaña moral contra la depredación del entorno por parte de las multinacionales o los ríos contaminados, sino una respuesta a la globalización y a la tecnología, a las economías represivas,... las promesas fallidas del progreso. Al ganar intensidad la toma de conciencia ecológica muchos artistas comprometidos con la realidad de su tiempo la llevan a su trabajo artístico.<sup>109</sup> Aquellos que además actúan en espacios naturales tienen muy en cuenta la problemática degradación medioambiental<sup>110</sup> de manera que sus intervenciones sean respetuosas con el entorno.

Se empieza a hablar de la Tierra como un ser vivo que detecta cualquier tipo de intervención en ella y para tratar de ser consecuentes con este hecho, “las manifestaciones artísticas propiamente ecológicas<sup>111</sup> deberán asumir, pues, una actitud ecológica, una actitud reivindicativa de la Naturaleza, que pasa por una crítica a los excesos de los ámbitos político, econó-

mico y social que dominan el planeta bajo el sistema capitalista, y no sólo los excesos sino el mismo sistema con todas sus implicaciones. Las maneras en que esta reivindicación se llevará a cabo son muy distintas y con resultados igualmente divergentes, a veces, incluso, contraproducentes.”<sup>112</sup> Neus Miró destaca como un claro precedente la obra y el pensamiento de Joseph Beuys, de quien afirma fue posiblemente el pionero de lo que más tarde se denominaría “ecología radical”. Beuys no sólo hacía referencia a los sistemas ecológicos definidos por el mundo natural, sino que también estudiaba la conexión de dichos sistemas con los paradigmas de la sociedad humana, es decir, sus sistemas económico, político y social desde la práctica artística. El artista alemán defendía la figura del artista como activista medioambiental y como crítico cultural. Algunas de las obras que han sido realizadas en espacios naturales conectan con estas ideas ecologistas y con su forma de aproximación al paisaje y en ellas el artista juega el papel de activista definido por Beuys. Arte y ecología se han unido en numerosas ocasiones para llamar la atención sobre nuestra relación con el entorno. Recordemos los *7.000 Robles* que el propio Joseph Beuys propuso como obra para la Documenta 7 (Kassel, 1982). Dos años más tarde, Haacke llevó a cabo *Rhine Water Purification Plant*, en la que agua del Rhin fue trasladada en camiones hasta el Museo Haus Lange en Krefeld. Una vez allí, fue tratada, filtrada y vertida en un tanque con peces. La obra *Cancelled Crop* (1969), que Oppenheim ejecutó en Holanda consistió en plantar trigo en un terreno del que sólo se recogió parte de la cosecha dibujando una “X” en la tierra. Cualquier proceso posterior fue parado. “En este caso el material es plantado y cultivado con el único propósito de retenerlo al margen de un sistema orientado a la obtención de un producto”, explicó Oppenheim.<sup>113</sup> Artistas como Helen Mayer y Newton Harrison, Mierle Laderman Ukeles<sup>114</sup>, Alan Sonfist y otros, desarrollaron líneas de trabajo en las que arte y ecología están íntimamente ligados, tanto, que tratar de encontrar el límite de separación entre ambos pierde importancia.

Neus Miró nos advierte que con frecuencia, al hablar de ecosistemas olvidamos “el factor humano”.<sup>115</sup> Dicho factor no es en absoluto prescindible. No podemos estudiar el entorno, el funcionamiento de los ecosistemas de nuestro mundo, pretendiendo permanecer al margen. Nosotros también constituimos lo natural y tenemos una gran capacidad de modificación de los procesos vitales del resto de seres vivos. El ser humano se ha disociado de la naturaleza al cambiar el tipo de vínculo que mantenía antiguamente con la misma, dando lugar, con frecuencia, a una no-comunicación, un no-intercambio, logrando más bien una relación normalmente parasitaria de explotación sistemática, irracional y desordenada del medio natural; fenómeno propio de las sociedades industriales desarrolladas. Urge proteger la naturaleza y adoptar medidas que protejan el entorno del expolio ejercido por las agresivas tecnologías industriales, para asegurar la pervivencia de una infraestructura vital.

Entre los ejemplos que podemos encontrar en el extranjero, una de las más emblemáticas obras de arte ecológico que proponía una confrontación directa entre un tipo de infraestructura vital y una modalidad de sociedad industrial desarrollada fue la intervención de Agnes Denes en el centro de Manhattan, *Wheatfield* (1982). La artista convirtió un terreno situado en *Battery Park City* en un campo cultivado. Se plantaron con trigo 0,8 hectáreas de terreno en el distrito financiero de Manhattan, en el actual Battery Park. El terreno se limpió y se mantuvo durante cuatro meses; se instaló un sistema de riego y se fertilizó la cosecha, que finalmente fue recogida el 16 de agosto, produciendo casi 450kg de trigo.<sup>116</sup> Al plantar y recoger una cosecha en medio de un entorno urbano, Denes llamó la atención sobre los valores humanos, traspapeló las prioridades y las preocupaciones ecológicas. La paradoja de ese trigo creciendo en un área de tierra valorada en 4.500 millones de dólares —en aquella época— llamaba la atención sobre el hambre y la mala administración de recursos que aflige algunas partes del mundo mientras otras prosperan.<sup>117</sup>



Agnes Denes, *Wheatfield*, 1982.

Similar resulta el enfoque que Helen Mayer Harrison y Newton Harrison o el colectivo Reclamation Artists dan a sus obras, trabajando en proyectos en los que se manifiesta, a través de documentación y análisis pertinentes, el deterioro de zonas concretas, reclamando una acción política y la concienciación pública. No sólo ellos, sino numerosos artistas y colectivos se lanzan a resolver problemas concretos de carácter ecológico<sup>118</sup> y a manifestarse de forma activista.

A la vez que mantenían esta postura de defensa del entorno, muchas de las propuestas del *Land Art* contaban con la participación de gente que se involucraba en el proyecto de manera activa. Así ocurría con las obras de Christo: “...he makes the physical environment part of what you might call a social and human environment by implicating a lot of people in his projects.”<sup>119</sup> En los años sesenta, la artista del paisaje Patricia Johanson comenzó a pensar y escribir

sobre un “diseño total del medio ambiente” —estético, ecológico, psicológico y social— de tal manera que la persona se situara dentro de la obra de arte y que la idea de “función” se expandiera para incluir muchas funciones. Afirmaba que si los artistas fueran percibidos como inteligencias creativas en vez de idealistas aislados persiguiendo una visión solitaria, los principios del arte podrían usarse para fortalecer vínculos entre el mundo construido y el mundo natural.<sup>120</sup>

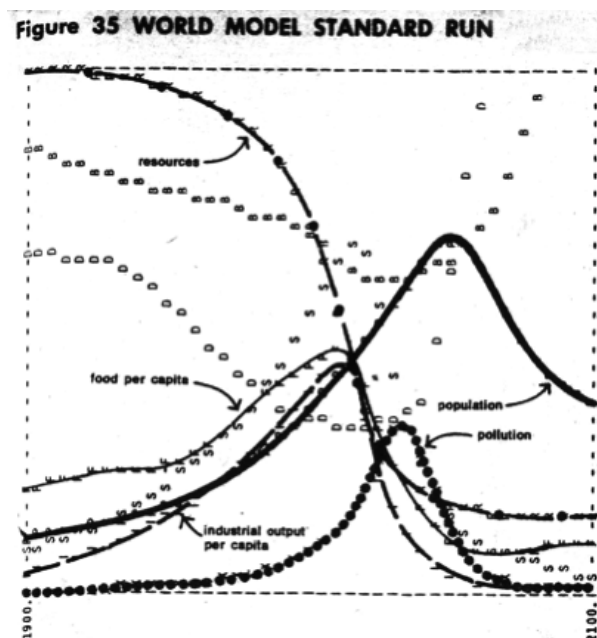
En nuestro país, han surgido numerosas asociaciones de artistas y movimientos vecinales que emplean el Arte público comprometido como estrategia de acción colectiva. Se repite este fenómeno sobre todo en las grandes ciudades, donde estos grupos se movilizan para reivindicar espacios más habitables. Si a esto le sumamos el factor ecologista, podríamos señalar como uno de los ejemplos más significativos, las acciones llevadas a cabo para defender *la huerta de La Punta*, y como éstas las realizadas por muchos otros grupos “Salvem” de Valencia, por ejemplo. Aunque ya a comienzos de los setenta Hans Haacke realizaba en la playa de Carboneras (Almería), *Monument of Beach Pollution* (1970): una acumulación en forma de montaña de todo tipo de residuos encontrados sobre la arena, con la que el artista señalaba el impacto de nuestras acciones sobre el paisaje.

Aunque los casos ya expuestos de Germán Páez o Rafa Tormo se incluyen en el apartado sobre especulación inmobiliaria, bien es cierto que estas obras-denuncia conectan en parte con la ideología ecologista. Veremos a continuación un caso más conectado a la tierra, al medio rural.

### 5.5.1. FERNANDO GARCÍA-DORY. ARTE, ECOLOGÍA Y MEDIO RURAL

Entre el sistema capitalista que rige el funcionamiento de nuestro mundo económico y social, y el ecosistema del planeta que nos recuerda la importancia de las interacciones de unos seres vivos con otros, parece

existir una “no-relación” o una relación de propiedad más que de parentesco<sup>121</sup>. La preocupación por las contradicciones surgidas de la fricción, del no-entendimiento entre ambos sistemas es una constante en el trabajo de Fernando García-Dory. Para comprender su trabajo actual, resulta imprescindible revisar algunas de sus obras tempranas basadas en el *ready made* —imágenes que rescata de diversas publicaciones y que presenta en un nuevo contexto artístico. De esta forma, García-Dory nos muestra los gráficos *World Model Standard Run* (1997, *Homenaje a Meadows*), que al ser interpretados revelan un futuro no muy esperanzador para nuestro planeta si sigue destruyendo sus recursos a este ritmo.<sup>122</sup> Por otra parte, toma prestadas imágenes de unos elementos que imitan piedras naturales, pero que son completamente ficticios, las *AudioRocks*; sistemas de audio para colocar en jardines con aspecto de rocas comercializados por una empresa norteamericana.

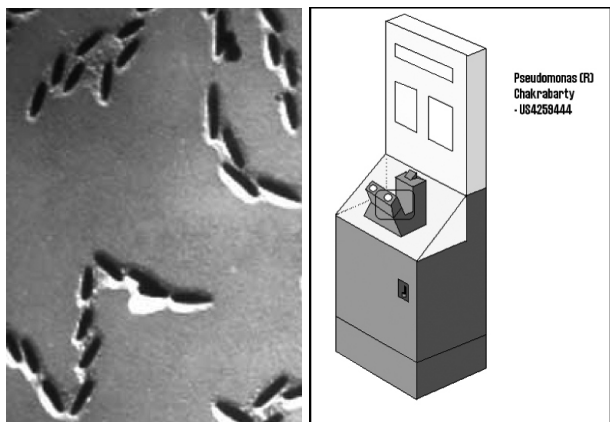


Donella Meadows, *World Model Standard Run*, 1972. Un informe para el Club de Roma sobre los límites del crecimiento.

En otro caso, su discurso se vale de las imágenes del Dr. Chakrabarty reclamando a la Corte Suprema de



Justicia de Estados Unidos en 1981 la concesión de una patente sobre unas bacterias híbridas (*Pseudomonas Aeuroginosa*) por considerarlas un invento suyo tras haberlas modificado genéticamente –patente, finalmente concedida. Estas últimas imágenes derivan en el diseño, por parte del artista, de una máquina de aspecto similar a las máquinas de juegos emplazadas en bares. En ella se mostrarían imágenes de la bacteria y de la patente concedida al científico. La intención del artista es dar visibilidad al hecho paradójico de que se pidan patentes sobre seres vivos. Para enfatizar esta cuestión, las imágenes sólo serían visibles insertando monedas.

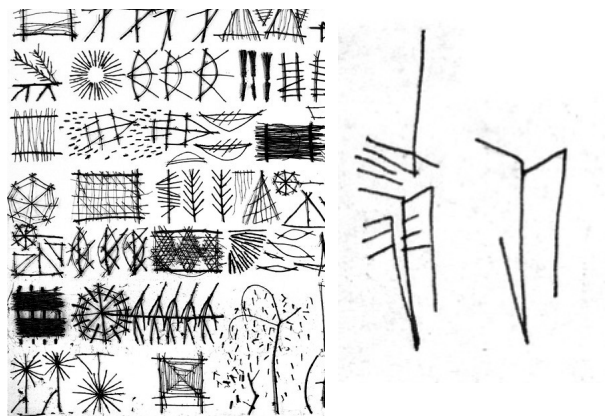


Fernando García-Dory, *Máquina expendedora para contemplar bacteria US4259444*, 2004.

García-Dory viene desarrollando en paralelo, desde hace algunos años, una línea de trabajo sobre papel en la que realiza una búsqueda incesante, a través de la línea, de formas básicas presentes en lo natural, como queriendo mostrar las estructuras primarias ocultas sobre las que crecen los seres vivos. *Estructura, Soporte para albergar vida* y *Forma* son algunos de los títulos que da a estos dibujos, que recuerdan a los *Códices* que el artista italiano Giuliano Mauri realizara entre 1980 y 1981 con pequeñas ramas de olmo. Dichas ramitas estaban unidas con alambre y eran presentadas sobre una superficie blanca de madera, como si se tratara de escritura sobre papel. En ambas obras, que se relacionan como si similares inquietudes fueran atrapadas

por los dos artistas, se observan unas líneas dispuestas junto a otras, respetando ritmos o introduciendo alteraciones en éstos, disposiciones entre elementos que crean tensiones que se leen como tratando de interpretarse, de descifrarse. Ciertamente es que en la obra de Mauri algunos de estos grafismos pueden interpretarse como objetos contruados por el hombre, hecho que no se da, o al menos no resulta tan evidente, en la obra de García-Dory.

Casi sin quererlo, se establecen conexiones entre sus grafismos y sus esculturas en madera, desde las más desnudas a las que parecen adherir a su forma restos de otros artefactos. Desconocida es su función, tanto en el caso de la estructura inicial de madera como en el de las piezas que a ella se suman. Algunas pistas sobre la piel de estos objetos (incisiones, perforaciones, desgastes) nos revelan que fueron modificadas para desempeñar alguna labor (antiguos aperos). El artista fija en ellas su atención tratando de provocar un reencuentro al contraponer objetos que han perdido su uso: partes de útiles de madera y trozos metálicos de otras herramientas u objetos desconocidos que se adhieren al fragmento de madera originario. Ambos tipos de piezas están cargadas de energía. Por una parte, el proceso natural de crecimiento del árbol. Por otra, la energía que el hombre le imprime al convertirla en herramienta de trabajo (un arado, por ejemplo)



Giuliano Mauri, *Códice*, 1980-1981 (izquierda). Fernando García-Dory, *Estructura, soporte para albergar vida*, 1999 (derecha).

o un tótem (fetiche): transportables, concentradores de energía, susceptibles al culto... Las primeras obras surgen al querer “satisfacer las necesidades básicas”, según manifiesta. Así, en el proceso de cortar la leña que posteriormente se quemará para proporcionar calor, el artista descubre la posibilidad de aunar procesos cotidianos con procesos artísticos. Los troncos, las ramas, se convierten en esculturas tras algunos golpes de hacha, tras ser dispuestos para presentarse como objetos artísticos, pero sin romper la corriente armonizadora de la que surgen, terminando su ciclo en un acto de combustión. De ellas se conservan sólo algunas imágenes tomadas en el contexto en el que se producían: el campo.

En su escultura *Fractal* (1999), se produce una traducción distinta a la que puede observarse en la imagen del mencionado gráfico *World Model Standard Run*, aunque ambas parten de lenguajes científicos son llevadas al terreno de lo artístico de dos formas distintas. Si en esta última el artista rescata un gráfico realizado por una máquina como expresión relativamente “sencilla” de múltiples y complejos cálculos matemáticos, en *Fractal*, esta traducción de lo científico se expresa a través de unas vigas de madera cuya disposición y longitud evoluciona siguiendo las leyes de repetición y crecimiento de los fractales, creando así la escultura. Lo que parece ineludible en ambas obras es la necesidad de un conocimiento previo de otros lenguajes para efectuar una lectura completa de las mismas. Pero si en la primera se precisa del entendimiento de una tabla de curvas no demasiado compleja (lenguaje creado por el hombre), en la segunda la observación de las formas presentes en la naturaleza, más asequible para todo tipo de público, es suficiente para conectar o relacionar ideas e interpretar la obra. Sólo quien pueda descodificar los gráficos podrá estremecerse ante la imagen abstracta de *World Model Standard Run* al conocer su significado.

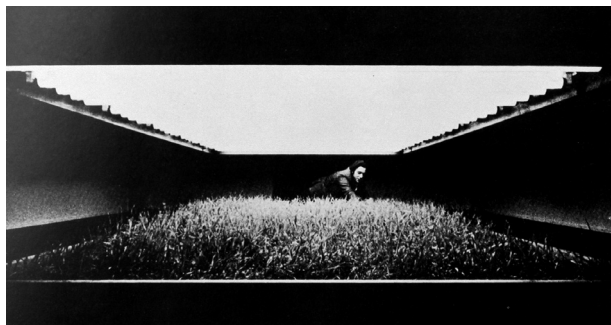
Karin Ohlenschläger y Luis Rico, Directores del proyecto *banquete\_comunicación en evolución*<sup>123</sup>, apuntan: “Hoy ya resulta incuestionable admitir que nuestra



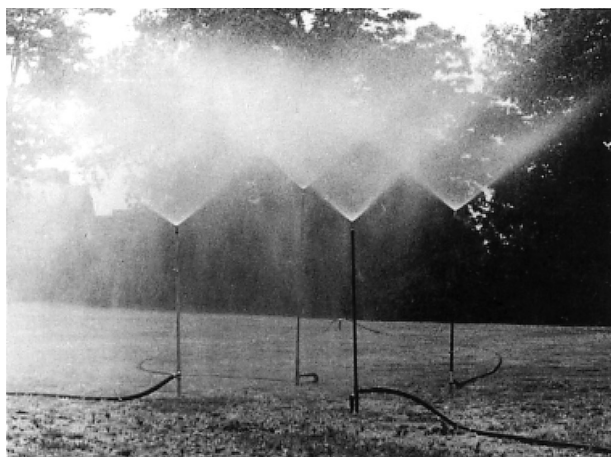
Fernando García-Dory, *En la despensa*, 2003 (izquierda) y *Fractal*, 1999 (derecha).

biosfera configura también una *infosfera*. Una red de redes donde se cruzan infinidad de signos, códigos y lenguajes materiales y simbólicos. (...) Ha cambiado la manera de concebir, percibir y relacionarnos con el mundo que nos rodea.”<sup>124</sup> Así pues, estamos obligados a conocer otros lenguajes para poder interpretar la realidad. Más adelante analizaremos la obra *Semillas en Red*, con la que García-Dory participó en esta exposición.

Pero volviendo a esas estructuras sencillas, vemos cómo a través de otras obras, como *Sistema autosostenido para someter la madera a estados físicos opuestos* (2002), Fernando García-Dory fija su atención una vez más en los procesos naturales, en los que el artista actuaría como intermediario, desencadenante o interruptor que pone en marcha la transformación de elementos vivos (en este caso madera). Entre los numerosos ejemplos de obras de *Land Art* realizadas en el extranjero, algunos artistas ya mantenían actitudes similares aprovechando los procesos de evaporación del agua –Robert Morris en *Steam* (1974)–, o de congelación de la misma –Hans Haacke, *Fog dripping from or freezing on exposed surfaces*, (1971)–, el calor de un volcán y del sol como energía capaz de hacer fermentar masa de pan –Peter Hutchinson, *Paricutin Volcano Project* (1970)– o simplemente, creaban las condiciones óptimas para



Newton Harrison, *Air, Earth, Water Interface*, 1971.



Hans Haacke, *Fog dripping from or freezing on exposed surfaces*, 1971.

ver crecer la hierba con luz artificial en un recinto interior —Newton Harrison, *Air, Earth, Water Interface* (1971).

En la obra de García-Dory *En la despensa: energía y producción de alimentos*, desarrollada en el contexto del

evento *Casas y Calles* (Madrid, 2003), el artista evidencia otros procesos a través de la presentación de tres alimentos —pan, un pollo y leche listos para consumir— junto a la cantidad de petróleo destinada a su producción calculada desde el cultivo del trigo o la crianza del ave, hasta el gasto de energía necesaria para cocinarlos. Al exponer juntos estos productos el espectador se cuestiona acerca de su relación y se pone en cuestión la eficiencia y la viabilidad del modelo de agricultura industrial que se viene imponiendo en el mundo desde hace décadas, altamente dependiente en combustibles fósiles no renovables e insostenible en términos energéticos, además de sociales, económicos y ambientales. La obra se presentó acompañada de un texto en el que se explican algunos puntos sobre economía ecológica desde la perspectiva del consumo de energía destinada a la producción de alimentos.

A medida que arte y ecología se van uniendo en la obra de Fernando García-Dory, surgen proyectos de participación colectiva y de aplicación práctica que tratan de cubrir necesidades de una comunidad determinada —quizá éstos encajan mejor en el tema de esta investigación que pretende analizar diferentes propuestas de arte desplegadas en espacios naturales. Uno de los motores de su trabajo es la idea de arte no como acto puramente contemplativo —que identifica con algo muerto— sino como acto que sirve a la comunidad. En “Arte y Agroecología”<sup>125</sup> apunta: “Este recorrido nos sitúa sobre la necesidad de devolverle un sentido a la práctica artística, sobre lo que baso mi propuesta de trabajo. En pocas palabras actualmente trato la renovación del Arte ligada al cambio social, hacia una descentralización y plena participación de las comunidades del medio rural, desarrollando formas de arte relacional como parte de una estrategia cultural sobre la cuestión agraria en nuestros días.”<sup>126</sup>

Quizá uno de los proyectos que utilizan esta estrategia cultural es el *Proyecto Pastor*. Una intervención en la comunidad de pastores de Picos de Europa, que actúa en varios niveles: el económico, rehabilitando cabañas y construyendo pequeñas queserías de uso colectivo





Fernando García-Dory, *Biopolución*, 2003, en Madrid.



*Biopolución*, 2002, en León.

para los pastores, incorporando nociones del diseño contemporáneo para unidades de hábitat en entornos hostiles; el social, dinamizando la asociación de pastores diseñando su logotipo; y el cultural, publicando el libro *Voces del Puerto* con fotos y vivencias suyas en primera persona, un documental y creando la propia *Escuela de Pastores* en la que ellos conforman el claustro de profesores. “De esta manera –argumenta García-Dory– se proyecta otra identidad hacia otra percepción social del pastor.” Actualmente, Fernando García-Dory está organizando un *Encuentro Mundial de Pastores, Nómadas y Trashumantes*, con 300 delegados de tribus y grupos de diversos países. Ésta es –explica– una oportunidad de trabajo conjunto y coordinación, y un evento de visibilidad pública. Y sin duda, repercutirá en la *Escuela de Pastores* de Asturias.

Según el artista, el paso que le lleva desde los primeros dibujos derivados de formas esenciales al desarrollo de iniciativas sociales colaborativas, es el de la auto-organización, la búsqueda de una estética que se debe a una ética, en los sistemas a cualquier escala, desde cultivos microbianos a cooperativas agroecológicas. “De la sensibilidad por la crisis ambiental y social en la que nos vemos sumidos, surge la respuesta de llevar a cabo alternativas transformadoras viables aquí y ahora. No más representación, sino acción. Si se está convencido que la fuente de humanidad depende de una relación armoniosa con el planeta y los que lo habitamos, entonces hablamos de ecología. Si pensamos que la defensa de la naturaleza es posible desde nuevas formas de relaciones sociales y de producción, es decir, que la humanidad tiene un lugar en el mundo –no sólo es una plaga o cáncer ni está todo perdido desde que el cazador recolector se asentó y descubrió la agri-cultura– hablamos de Ecología Social. Si además creemos que esta nueva forma de estar en el mundo tiene mucho que aprender de la experiencia de la diversidad de culturas campesinas que por doquier y a lo largo de milenios han coevolucionado con el medio, en simbiosis incluso añadiendo complejidad y riqueza biológica en los agrosistemas, entonces hablamos de Agroecología y de la necesidad de preservar el medio rural que nos queda en este momento crítico como emplazamiento estratégico desde el que reclamar la gestión propia de los recursos naturales, y en definitiva, un futuro.”<sup>127</sup>





Fernando García-Dory, *Semillas en Red*, 2005, en el MediaLab.



Plataforma Rural, *Red de semillas*.



Banco de semillas.



Mel Chin, *Revival Field, Pig's Eye Landfill*, 1990-1993.

Partiendo de esta premisa indispensable encontramos proyectos como *Semillas en Red*, prolongación del proyecto “Red de Semillas”, lanzado en 1999 por la Plataforma Rural (de la que García-Dory es miembro) en colaboración con Medialab Madrid. Dicho proyecto previamente conformado logra autoorganizar el intercambio de semillas ecológicas entre agricultores de distintos puntos de la geografía española. Esta iniciativa se ve reforzada con el apoyo tecnológico brindado por hackers informáticos. Las limitaciones de comunicación que impedían un mejor desarrollo de las bases de datos de la “Red de Semillas”, se ven superadas gracias a la cooperación de los hackers quienes ponen al servicio del proyecto sus conocimientos informáticos.<sup>128</sup>

A estas iniciativas siguen varias acciones bajo el nombre de *Biopolución*, la primera en León (2002) y la segunda en Madrid (2003). En ambas se diseminaron semillas de *phacellia*, una planta depuradora, con la ayuda de un sencillo dispersor aéreo. Esta estrategia permitió contaminar, o depurar –según se mire–, el cultivo transgénico gracias a las semillas ecológicas distribuidas en el terreno. Además, de esta forma, no hizo falta traspasar la propiedad privada de uno de los campos experimentales del gigante químico farmacéutico Syngenta con cultivo transgénico. Se intenta así alzar el debate sobre la contaminación y la imposibilidad de coexistencia entre un modelo de agricultura transgénica y cualquier otro, sea ecológico o convencional, porque la vida es incontenible, se despliega y propaga. Para el artista se trata de un caso

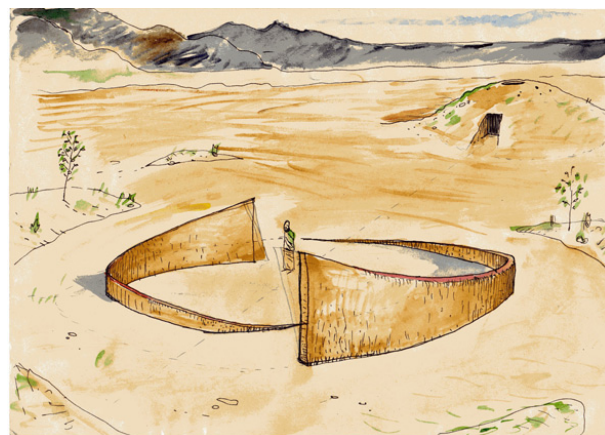
de bioterrorismo legal, y la acción pretende funcionar como el ataque de un hacker a un sistema informático, de nuevo a través de la prototecnología.

En 1971, Joseph Beuys propuso el uso de plantas especiales<sup>129</sup> para reducir la concentración de químicos tóxicos en el barro contaminado de los llanos situados a lo largo del río Elbe cerca de Hamburgo y así conseguir su reforestación. Asimismo, desde 1990 a 1993, Mel Chin, propone la recuperación de un área contaminada de una forma similar (*Revival Field*).<sup>130</sup> También en 1993, Peter Fend propone desarrollar un sistema gigante de algas (*Earth's Giant Algae System*) en el Mar Adriático y en el Mar Rojo. Estos sistemas proporcionarían energía renovable no contaminante como alternativa al petróleo. Con el paso de los años, el modelo de artista como activista medioambiental y crítico cultural proporcionado por Beuys ha sido cada vez más seguido. El arte sirve como herramienta para reparar el paisaje o para llamar nuestra atención sobre algunas formas de actuación destructivas con el medio. Este mismo enfoque es el que Helen Mayer Harrison y Newton Harrison o el colectivo Reclamation Artists dan a sus obras, trabajando en proyectos en los que se manifiesta, a través de documentación y análisis pertinentes, el deterioro de zonas concretas, reclamando una acción política y la concienciación pública. No sólo ellos, sino numerosos artistas y colectivos se lanzan a resolver problemas concretos de carácter ecológico<sup>131</sup> y a manifestarse de forma activista. Los Harrison realizaron *If This Then That (The First Four): San Diego as the Center of the World* en 1974 para llamar la atención sobre el cambio climático. Entre 1972 y 1982 realizan *The Lagoon Cycle*; textos, fotografías, collage y dibujos componiendo una instalación mural. La obra comienza observando la vida de un pequeño crustáceo y termina en el Océano Pacífico con el efecto invernadero.

Una de las últimas iniciativas en las que ha participado, el proyecto NAMDU (“nuestro”) en India, tiene como principal objetivo crear la imagen corporativa para los productos campesinos de una comunidad.



Agricultores y ganaderos de Bangalore (India), proyecto NAMDU.



Fernando García-Dory, boceto para el *Banco de Semillas* (en la parte superior derecha del dibujo) y *Memorial Walls* 2005.

En paralelo se inició el diseño y la construcción de un banco de semillas, proyecto que comenzó en 2005 y acabará en 2007 en la finca de Amrita Bhoomi en Karnataka (India), y parte de un plan de recuperación de la agrobiodiversidad en la zona, esto es, de las variedades vegetales cultivadas seleccionadas desde tiempo inmemorial –según explica el propio García-Dory. “Cada agricultor –comenta– probablemente apadrine una semilla de la que proveerá anualmente al banco. Quien quiera podrá llevarse semillas y a cambio entregar nuevas a la cosecha. Así se mantiene su fertilidad. Otras serán cultivadas en la finca experimental para su libre difusión.”<sup>132</sup>

García-Dory trabaja en este proyecto con la arquitecto María Figols y el Ingeniero Shanmukha en el diseño del espacio que contendrá las semillas. La construcción de planta circular ofrecerá en su exterior el aspecto de una pequeña elevación del terreno y en su interior profundizará en la tierra de manera que su altura máxima central será de unos tres metros. Los materiales que se emplearán en su construcción son naturales (bambú y adobe principalmente). Este banco de semillas pretende ayudar a “construir una modernidad alternativa, a fortalecer economías locales y crear comunidad.”<sup>133</sup> En paralelo también está colaborando en el establecimiento de un sistema de comercialización alternativa de leche de pequeños productores de la India. Así —explica García-Dory— se recupera el contacto directo con los consumidores y por tanto el control de la cadena alimentaria. “El alimento es una herramienta de transformación social.”<sup>134</sup>

Estos proyectos son, sin lugar a dudas, actitudes contestatarias que se resisten a aceptar el estrangulamiento de las pequeñas economías por parte de las multinacionales. La problemática generada en torno a las semillas tiene consecuencias más graves de las que a primera vista pueden imaginarse. En numerosos países, potentes empresas se introducen en pequeñas zonas ofreciendo a los agricultores semillas gratuitas durante un año. A cambio los agricultores deben olvidarse de guardar semillas de sus cultivos tradicionales. El problema de las semillas transgénicas que las multinacionales regalan a los campesinos es que de ellas nacen plantas cuyas semillas no germinan. De esta manera los agricultores se ven obligados a partir del segundo año a comprar sus semillas a los gigantes del negocio. Lo peor es la pérdida de las valiosísimas semillas que se habían ido guardando durante generaciones. La industrialización de la agricultura a estos niveles consigue que el campesino pierda la capacidad de autoabastecimiento. Si, como decía Dory, el alimento es una herramienta de transformación social, su reparto en el planeta también puede ser un arma de control muy potente.



## Notas

1. G. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud, Ecole Nationale Supérieure du Paysage: Centre du Paysage, 2001, pp. 173-193.
2. El proyecto de Sonfist constaba de unas cincuenta propuestas de intervención similares, reconstruyendo arboledas de hayas, zonas pantanosas, riachuelos, etc. a lo largo de la ciudad de Nueva York, atendiendo eso sí, a la vegetación histórica que hubo en las diferentes zonas. Algunas de las ideas del artista consistían en colocar, en un lugar modificado, una placa que informara de la antigua morfología del suelo –por ejemplo, en zonas donde se habían rellenado desniveles o allanado colinas con el fin de construir edificios. La propuesta quería ofrecer a los ciudadanos la posibilidad de experimentar lo que se había perdido. Para una información más detallada, consultar Alan Sonfist, “Natural Phenomena as Public Monuments”, en Jeffrey Kastner y Brian Wallis, *Land and Environmental Art*. Londres, Phaidon, 1998, pp. 257-258.
3. Javier Hernando Carrasco, “Entrevista con Tonia Raquejo”, en *Territorio Público 1*, León, Centro de Operaciones de Land Art “El Apeadero”, 2003, pp. 8-15.
4. José M. Parreño, en *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1995, p. 233 y ss. Director Valeriano Bozal.
5. “El arte de la tierra, con muy pocas excepciones, no sólo no mejora el entorno natural, sino que lo destruye”, Michael Auping en “Michael Heizer: The Ecology and Economics of ‘Earth Art’”, *Artweek*, New York, 18 Junio, 1977, p. 1, citado en y Brian Wallis, *Land and Environmental Art*. Londres, Phaidon, 1998, p. 32.
6. Ver Simón Marchán Fiz, “Arte povera y Land Art”, en *Del arte objetual al arte de concepto, (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. Madrid, Akal, 1997.
7. Se constituyó una plataforma de apoyo al monumento de Chillida en la montaña Tindaya. El manifiesto a favor de la obra puede leerse en: [www.tindaya.org](http://www.tindaya.org).
8. Recuérdese la polémica que levantó entre los ecologistas este proyecto de intervención, que de momento no se ha realizado, pero sobre el que, actualmente, se siguen desarrollando los estudios de viabilidad para su ejecución. Puede hacerse un seguimiento del proyecto en: [www.tindaya-chillida.com](http://www.tindaya-chillida.com). La propuesta artística de Eduardo Chillida resulta a la vez muy atractiva, por la idea de experimentación del espacio (al poder introducirse el espectador en el corazón de una montaña que ha sido parcialmente vaciada) y, a la vez, anacrónica, por su idea de acción megalómana sobre la misma, que recuerda a las intervenciones de los artistas norteamericanos en el desierto, en los años sesenta, pero en un contexto que no guarda ningún tipo de semejanza con aquél. Hoy día parecen comprensibles, o quizá más justificadas, las intervenciones más respetuosas y también a una escala más humana, tanto en entornos naturales como urbanos. Tindaya ha significado mucho en la cultura de la isla de Fuerteventura. Para los guanches (aborígenes de las islas canarias) fue una montaña sagrada. Es un lugar señalado del paisaje de esta isla, un hito cargado de historia que se verá alterado, sin duda, por una intervención de tal magnitud. Pueden encontrarse en internet numerosos artículos de prensa donde se ponen de manifiesto los entresijos políticos y económicos (luchas de poder) que implica la realización de un proyecto de esta envergadura, así como su repercusión a nivel turístico y ecológico.
9. José Díaz Cuyás expone en qué consiste esta intervención y las problemáticas generadas en torno a la misma, en su interesante artículo “La naturalización del arte del suelo: el paradigma de Tindaya”, *ACTO: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, nº 1, Tenerife, Acto Ediciones, Aula de pensamiento artístico contemporáneo de la Universidad de La Laguna, 2002, pp. 163-196.
10. Ibid.
11. Tonia Raquejo, “Entrevista con Tonia Raquejo”, en *Territorio Público*, nº1, Ed. Centro de operaciones de Land Art “El Apeadero”, Bercianos del Real Camino (León), 2003, p. 13.
12. “La restauración ambiental del cargadero mineral de Valdelamusa (Huelva)”, revista *Tierra y Tecnología*, n. 20, 2000, pp. 13-16.
13. Tonia Raquejo, *Land Art*, Madrid, Nerea, 1998, p. 90.
14. En *Tour por los monumentos de Passaic* (1967), Robert Smithson nos muestra la fascinación que siente ante un territorio industrial desolado. Su valoración de este lugar provoca una nueva concepción de lo pintoresco, que poco tiene que ver con la heredada del período romántico.
15. Luis Ortega, “La transformación de un territorio energético. Un proyecto de actuación simbólica en el paisaje”, en *El petróleo de la Lora. La esperanza que surgió del páramo*, Burgos, Ed. Dosssoles, 2006, pp. 193-194.
16. Luis Ortega, op. cit., p. 183.
17. Extracto de *Campos de energía: Worthi – La Lora Project*, texto del artista, 2001.
18. Luis Ortega, “Mapas”, en *Arte y territorio. Encuentro Cero: Actualizar la mirada*, Burgos, Espacio Tangente, 2003, p. 46.
19. Patricia C. Phillips plantea una serie de cuestiones acerca de las obras ubicadas en espacios naturales y artificiales, como por ejemplo: ¿Se puede describir este tipo de intervenciones como “arte para un lugar específico” (site-specificity) cuando el entendimiento que del lugar y de sus complejidades tiene el artista es incidental? ¿Puede considerarse al arte público basado en la comunidad cuando el encuentro del artista con el lugar se forma a partir de unas cuantas visitas cortas o cuando se instala por periodos prolongados? Traducción Grego Matos. (“Invest in the Future: Patronize the Living Artist”, en *Allocations. Art for a natural and artificial environment*, Zoetermeer, Ed. Jan Brand, Catelijne de Muynck, Jouke Kleerebezem, 1992, p. 18: “Can it be described as site-spe-



- cify when the artists' understandings of the complexities of the site are necessarily incidental? Can public art be considered community-based, when the artists' encounter with place is formed in a few short visits or a more prolonged installation period?") Quizá, el grado de compromiso del artista, su responsabilidad hacia la sociedad que habita el lugar a intervenir puede materializarse en un estudio psico-geográfico que permita establecer las propiedades formales, características sociales y políticas implícitas al lugar; ya que éstos conforman la historia, la memoria del lugar.
20. Yayo Aznar, "Seiscientos cincuenta y seis nombres", *Territorio Público*, nº1, Ed. Centro de operaciones de Land Art "El Apeadero", Bercianos del Real Camino (León), 2003, pp. 88-99.
  21. Ver artículo de Piedad Solans, en *Lápiz: Revista Internacional de Arte*. Año XX, nº 178, p. 89.
  22. Josu Larrañaga, texto del artista que se publicará próximamente.
  23. Marc Augé, op. cit., pp. 237-248. Este tema ha sido ampliamente tratado en su libro *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 1993.
  24. "... paisajes urbanizados de la periferia, los suburbios como auténticos contenedores de la entropía de la modernidad (...)" escribe Mercedes Replinger sobre esta atracción especial de Smithson también hacia los barrios periféricos, en "La tierra como monumento", *Punta. Revista de la asociación de artistas plásticos de Madrid*, nº 9, 2001, p. 34.
  25. Ambos, como indica Blanca Fernández Quesada, comunidad y artistas, "brindan múltiples lecturas de los lugares que significan diferentes cosas para diferente gente y épocas diferentes, e irremplazables por el arte de museo", en "Culture in action", *Entorno (II). Contextos*, Madrid, Ed. Complutense, 1997, p. 76.
  26. Hablamos de Arte Público desde diferentes perspectivas y ha sido tema de debate en varias Jornadas y Seminarios; como *Arte Público* en Huesca, dirigido por Javier Maderuelo en 1999 o el *I Ciclo de Arte Público: La Ciudad como escenario*, organizado por la Asociación de Artistas Plásticos de Madrid y que tuvo lugar en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, del 15 al 20 de octubre de 2001. Pero en este caso, nos referimos al Arte Comprometido del que habla J. Parreño en su tesis *El arte comprometido en España...* o, por citar otra referencia, Blanca Fernández Quesada en su artículo "¿40 o 60%? Otros lugares de intervención", que señala como arte público aquel que tiene como objetivo "cambiar actitudes e informar hacia temas y problemas sociales", en *Cimal. Arte Público*, nº 54, 2001, pp. 37-40.
  27. Un ejemplo cercano lo encontramos en las palabras del artista Marcelo Expósito en los debates de Art Público (Calaf 99/00) o en Ramón Parramón hablando de *Idensitat* en el contexto de *Arte y Territorio* (encuentros mantenidos en Burgos en 2002). Ambos tratan de esclarecer qué es el Arte Público.
  28. José M. Parreño expone estos temas en una completa investigación sobre este tipo de obras en su tesis *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1995. Director Valeriano Bozal, a la que nos remitiremos con frecuencia.
  29. Existen numerosas publicaciones que abordan esta temática desde distintos ángulos (arquitectura, arte ambiental o para exteriores, arte activista, arte de género, etc.), entre ellas los conocidos *Mapping de terrain. New Genre Public Art*, editado por Suzanne Lacy, Seattle, Washington, Bay Press, 1995; *Art, space and the city. Public art and urban futures*, de Malcolm Miles, London, New York, Routledge ed., 1997; *The lure of the local. Senses of place in a multicentered society*, en especial el capítulo V: "Looking Around. Public Art: Old and New Clothes", de Lucy R. Lippard, New York, The New Press, 1997, etc. En España se han publicado últimamente *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito; *Poéticas del lugar. Arte Público en España*, recopilación de textos de la Fundación César Manrique; *Arte Público: naturaleza y ciudad*, y *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura* (concretamente el capítulo VI: "Lugares para un Arte Público", ambos de Javier Maderuelo, y muchos otros de los que se facilitan los datos en la bibliografía. Asimismo, Blanca Fernández Quesada, ha realizado su tesis doctoral sobre Arte Público: *Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*. También ha publicado "Culture in Action", en *Entorno II. Contextos*, Madrid, Ed. Complutense, 1997, pp. 63-98 y "¿40 o 60%? Otros lugares de intervención", en *Cimal. Arte Internacional*, n. 54: Arte Público, 2001, pp. 37-40. Y, por supuesto, la mencionada tesis de José María Parreño, que aún no se ha publicado.
  30. No se han mencionado hasta el momento obras como las de los artistas Andy Goldsworthy o Nils-Udo. Ambos realizan piezas con materiales naturales, hojas, ramas, tierra, polen..., tanto uno como otro han creado obras vegetales de gran fragilidad. Sus intervenciones en la naturaleza son casi siempre "mínimas".
  31. O. Kelly, *Community, Art and the State: Storming the Citadels*, London, Comedia Publishing Group, 1984, p. 12, cfr. J. Parreño, tesis doctoral, *El arte comprometido en España...*, op. cit., p. 384.
  32. José María Parreño, op. cit, p. 392.
  33. J.M. Parreño, op. cit, p. 387.
  34. En el texto que escribe Guillaume Désanges para el periódico de Madrid Abierto 07, expone cómo el arte no escapa a una serie de condicionantes claves que se dan en el espacio público, que conectan con el tiempo, y según Désanges con la moral y la pasión (C. Baudelaire), a la hora de planificar, realizar y emplazar la obra. Entre los puntos que comenta en su exposición están los siguientes:  
ESPACIO: Los espacios públicos no son el espacio del arte y no se deben considerar una extensión del museo ni de la

galería, son espacios “que compartir”; la obra en los espacios públicos siempre va a perturbar una situación existente y a cuestionar su propia identidad en tanto que obra. / TIEMPO: Un proyecto en los espacios públicos debe ser efímero; no obstante, exige una atención y un tiempo de preparación (que nunca parece suficiente); los espacios públicos requieren un conocimiento del terreno que no se realiza sobre plano, sino sobre el propio lugar. / MORAL: Las cuestiones éticas de un proyecto en los espacios públicos son más agudas que en el mundo del arte porque intervienen en el espacio de lo real; a menudo necesita del diálogo y la explicación (pero no la justificación); un buen proyecto en los espacios públicos siempre será subversivo, pero esta subversión es doble: frente al arte y frente al espacio público. / PASIÓN: Los espacios públicos exigen un compromiso excepcional por parte del artista y del comisario; un buen proyecto supone una pasión por la experiencia, por la confrontación inmediata y también por el riesgo; requiere una lucidez particular, aunque también una determinación que deje poco margen a las dudas. G. Désanges, “Arte en los espacios públicos: el espacio, el tiempo, la moral, la pasión”, en la publicación de Madrid Abierto 07, también puede leerse (en inglés) en: <http://www.madridabierto.com>. Guillaume Désanges es coordinador de proyectos de arte en Les laboratoires D’Aubervilliers, Illes de France.

35. Cuando aquí se dice “público” nos referimos tanto a espacios públicos como a espacios privados de uso público. Por ejemplo, en Nueva York hay numerosas plazas delante de edificios de empresas pertenecientes a éstas. Son espacios de claro uso público, donde los propios empleados y los transeúntes paran a sentarse y descansar o a tomarse el almuerzo.
36. Siah Armajani, en *Siah Armajani*, Madrid, Museo de Arte Reina Sofía, 2000, p. 73.
37. Una vez más la idea de inutilidad está presente. En el caso de la restauración del Mercado de Gros, restaurando lo que iba a ser demolido, en el del Pabellón Ruina, dejando a su suerte esta edificación.
38. Entrevista con Lea Gauthier, *Mouvement*, París, mayo 2003.
39. Al pensar en la tremenda carga que debía soportar el espacio de la sala, viene a la memoria la *Partially Buried Woodshed* que Robert Smithson realizara en la Kent State University en 1970.
40. Conversaciones con Lara Almarcegui, 2006.
41. Javier San Martín. “Derivas de Lara Almarcegui por descampados de Amsterdam”, catálogo de la exposición “Itinerarios 1998/99” en la Fundación Marcelino Botín, Santander 1999, pp. 1213.
42. Fernando Huici. “Robinson en la ciudad”. En Catálogo de la exposición “Becarios Endesa 7”. Museo de Teruel, Teruel, 2004, p. 15.
43. Textos de la artista, enviados por correo electrónico y escritos en el momento de realización de la obra mencionada.
44. Entrevista con Lea Gauthier, *Mouvement*, París, mayo 2003.
- Almarcegui confiesa sentirse influenciada por Thoreau y su independencia frente a la noción de espacio, así como su crítica de cómo la propiedad convierte a la gente en esclava del espacio; entrevista con Mats Stenstedt, texto aún inédito que será incluido en el catálogo de la exposición “1x1: temps, quantités, proportions et fuites”, FRAC BOURGOGNE, 25 de Julio al 20 de diciembre de 2003. En la que exponían Lara Almarcegui, Jonas Dhalberg, Peter Downsbrough, Luciano Fabro, Dora García, Ann Veronica Janssens, Régis Perray y Erwin Wurm. Este catálogo aún no se ha publicado (marzo 2007).
45. Lara Almarcegui, *Arte emergente*, A Coruña, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio S.A., p. 42.
46. Miguel Ángel Rebollo, “Espacio Público”, en *Diálogos entrecruzados. Categorías para un diagnóstico del arte español contemporáneo*, Madrid, Instituto de las Artes Fundación, 2002, pp. 59-65.
47. Correspondencia con Lara Almarcegui. Texto escrito por la artista.
48. La artista ha realizado proyectos similares en un terreno del puerto de Rotterdam por una duración de 15 años, así como en un terreno de la ciudad minera de Genk, por 10 años. Para el proyecto en el descampado del Matadero se negoció con el Ayuntamiento de Madrid el plazo de un año, desde diciembre 2005 hasta finales 2006, pero se va a intentar que dure más tiempo. Quizá la artista consiga ese plazo aún no logrado para sus proyectos *descampados*: “por siempre” era el compromiso de no intervención que la artista no ha obtenido aún de ningún ayuntamiento —confesaba a Fernando Oliva en una entrevista con motivo de su participación en la Bienal de Sao Paulo en diciembre de 2006.
49. Javier Chavarría ha escrito sobre este “dejar de hacer”, con motivo de la obra de L. Almarcegui para el Matadero “Mirar, hacer nada y dejar hacer”, para la publicación de *Test Madrid*. Espacio experimental de intervención artística; proyecto I+D dirigido por Helena Cabello, Universidad Europea de Madrid, 2006, pp. 65-72.
50. Para una breve historia del turismo, José Manuel Marrero propone consultar J. Towner, “Tourism History: Past, Present and Future”, Seaton, A.V. (ed.), en *Tourism: The State of the Art*, Chichester, England, John Wiley & Sons, 1994, 721-728. Así mismo, comenta que sobre la influencia del turismo en la percepción de la naturaleza tratan Chris Rojek, “Un mundo maravilloso”, en *Revista de occidente*, n° 193, junio 1997, pp. 56-69; John Urry, *The Tourist Gaze*, London, Sage, 1990; Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, New York, Schoke, 1989 y *Empty, Meeting Grounds: The Tourist Papers*, California, University of California Press, 1999; y Judith Adler, “Origins of Sightseeing”, en *Annals of Tourism Research*, 16.1 (1989), pp. 7-29. Se trata de un artículo muy interesante con numerosas referencias bibliográficas al final. José Manuel Marrero, op. cit.
51. Fernando Gómez Aguilera, periódico local Lanzarote *La isla*, octubre 2005, pp. 36 y 37.

52. Ibid.
53. Gerardo Carreras, op. cit., p. 83.
54. Miguel Aguiló, *El paisaje construido. Una aproximación a la idea de lugar*, Madrid, Colegio de Ingenieros de caminos, canales y puertos, 1999, p. 24.
55. Mariano de Santa Ana (ed.), *Paisajes del placer, paisajes de la crisis. El espacio turístico canario y sus representaciones*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2004, pp. 13-14.
56. Para una historia de la fotografía desde una perspectiva americana contamos con el ya clásico libro de Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983. La versión castellana es de Homero Alsina Thevenet. Título original: *The History of Photography from 1839 to the Present*. El texto inicial se publicó inicialmente en el catálogo ilustrado de la exposición *Fotografía: 1839-1937*, que organizó el propio Beaumont Newhall para el MoMA de Nueva York. Esta quinta edición ha sido revisada y ampliada. En el capítulo 7 “Una nueva forma de la comunicación”, el autor describe en detalle algunas de aquellas primeras expediciones —entre ellas la conquista del Oeste americano— realizadas casi siempre por militares, retratadas por fotógrafos como Timothy H. O’Sullivan, Alexander Gardner, Carleton Eugen Watkins y Andrew Joseph Russell, entre otros. Los primeros fotógrafos de paisaje debían transportar con ellos cuantioso y pesado material, incluidas tiendas de campaña utilizadas como cámara oscura o bien carros adaptados a tal uso. El británico Francis Frith se dedicó a realizar vistas de paisajes a lo largo de su vida y transformó su imprenta en una importante empresa de tarjetas postales. Tanto él como Samuel Bourne, los hermanos Bisson o Disdéri, lograron desplazarse a lugares remotos o altas montañas y realizar fotografías en condiciones bastante complicadas que dificultaban la preparación de las placas húmedas (época del colodión húmedo). La *Historia Gráfica de la fotografía*, de Helmut y Alison Gernsheim, está contada desde la perspectiva europea. Sobre la fotografía de paisaje puede consultarse los apartados “Exploración y topografía” y “Paisaje”. Barcelona, Ediciones Omega, 1967, traducido por Emma Gifre. Título original: *A Concise History of Photography*, London, Thames and Hudson, 1966. También puede consultarse al respecto *Historia de la fotografía*, de Marie-Loup Sougez, en especial el capítulo VII, “El auge del colodión”, Madrid, Cátedra, 1981.
57. Santiago Olmo nos recuerda cómo la aparición de la fotografía alteró el interés por el paisaje, contribuyendo además a fomentar el turismo: “Las vistas de París de Daguerre, los calotipos paisajistas de Talbot, que ya en 1843 editó un libro ilustrado con fotos, *Sun Pictures of Scotland*, y los viajes a oriente de numerosos fotógrafos despertaron un enorme interés por la fotografía de paisaje que se vio enseguida catapultada a los circuitos comerciales de un turismo incipiente ya convertido en suculento negocio. Entre 1850 y 1860, los paisajes fotografiados de ciudades, edificios, monumentos y ambientes naturales ofrecen a las editoriales un amplio campo que se verá relanzado por las postales y los ‘álbumes de souvenirs’. El paisaje fotográfico se convierte en el medio de apropiación del recuerdo del viaje, pero sobre todo en la herramienta indispensable de los viajes científicos y de las campañas militares.” Pero, antes de la fotografía, la pintura fija ya su atención en el paisaje. Del Olmo también nos recuerda las acuarelas y dibujos de Durero en su viaje a Italia, a su paso por los Alpes: “Estas obras recogen como en un diario las impresiones de cada día y es la primera vez que el paisaje, su observación y su práctica, se asocian íntimamente al viaje. Esta asociación tendrá una importancia radical tanto en el paisaje romántico como en el desarrollo de la fotografía a lo largo del siglo XIX.” Santiago del Olmo, “Naturalezas artificiales. El paisaje fotografiado”, en *Los géneros de la pintura. Una visión actual*. Exposición en el CAAM de Las Palmas de Gran Canaria, del 13 de septiembre al 29 de octubre de 1994 (comisarios: Rosa Olivares y Gregor Nusser), pp. 118 y 124.
58. Parte del interés que puede tener analizar este proceso en el que miramos un entorno, lo identificamos como paisaje y asociamos a él una serie de ideales románticos, sea la tendencia que se genera en nosotros a huir. J. M. Marrero abre una perspectiva para que los turistas textuales y los turistas de masas se transformen en lectores y viajeros ecológicos “capaces de recuperar la mirada del viajero romántico y de modificar su tendencia a huir de la responsabilidad histórica y a refugiarse”. No podemos desembarazarnos de nuestro pasado y retornar a *tabula rasa*. J.M. Marrero, op. cit., pp. 27-28.
59. Marc Augé, “A propósito del turismo”, en *REVISTA BASA, N° 28: Canarias. Turismo y ficción*. Las Palmas de Gran Canaria, Publicación del Colegio de Arquitectos de Canarias, 2005, pp. 24-29.
60. Ibid.
61. Ibid.
62. Ibidem
63. Conversaciones con Germán Páez, vía correo electrónico, finales de 2006.
64. Conversaciones con Sergio Molina, septiembre de 2005.
65. Javier Hernando, León, enero 2001. Fragmento del texto inédito *Instrumentos del tiempo* dedicado a la exposición “Desierto 1999-2000” de Sergio Molina.
66. Carmelo Vega, analiza la relación entre el usuario y la postal; el viajero consciente de enviar una carta abierta a la mirada de los otros, verifica su posición presencial como turista y reafirma la función indicativa de las imágenes y de los mensajes: “las postales nos ayudan a decir a los demás: ‘este sitio es así’, ‘aquí estoy yo’, o ‘te saludo desde este lugar’”, “Paisajes de tránsito: Invenções de la mirada turística”, en *Paisajes del placer, paisajes de la crisis. El espacio turístico canario y sus representaciones*. Taro de Tahiche, Fundación César Manrique, 2004, pp. 39-53.
67. Carmelo Vega, “Paisajes de tránsito: Invenções de la mira-

- da turística”, en *Paisajes del placer, paisajes de la crisis*, op. cit., p. 42. Esta interesante publicación contiene textos de autores que exponen desde varias perspectivas la problemática generada en el paisaje a raíz de la explotación turística del mismo, poniendo en tela de juicio nuestra percepción y valoración estética ante los espacios que habitamos.
68. “Al interior del paisaje. Siglo XXI: una nueva ética”, comisariada por Celestino Hernández. MIAC, Museo Internacional de Arte Contemporáneo, Arrecife, Lanzarote. 8 julio – 8 septiembre 2005.
  69. En las islas se llama “piconeras” o “roferas” a los lugares de donde se extrae el tan preciado “picón” empleado en agricultura y jardinería. Se da el mismo nombre a la empresa que se dedica a este negocio. Como consecuencia de la extracción de picón o rofe –el otro término empleado para nombrar este tipo de tierra volcánica– el paisaje se transforma constantemente.
  70. L. Loren, “Notas Tejiendo 2003”, reflexiones sobre su obra, 2003.
  71. Jean-Jacques Rousseau, *Las ensoñaciones del paseante solitario*, Madrid, Biblioteca de El Sol – Alianza Editorial, 1992, pp. 15-19.
  72. Conversación transcrita del vídeo *Stones and Flies: Richard Long in the Sahara*, realizado por Philips Haas, éditions à voir, Amsterdam, 1988, citado por Tonia Raquejo en su libro *Land Art*, op. cit., pp. 114-115.
  73. J. Beardsley, *Earthworks and Beyond*, cfr. por Tonia Raquejo, *Land Art*, Ed. Nerea, 1998, p.15.
  74. Señala Tonia Raquejo (*Land Art*, Ed. Nerea, 1998, p.15.) que Robert Smithson declaró que en su arte no había un retorno a esta idea decimonónica del paisaje, justamente por no existir esa relación sentimental con la naturaleza. Esta postura no es la misma que la de los artistas británicos, más respetuosos con el medio en sus intervenciones de marcado carácter intimista.  
El propio Smithson declara: “Creo que todos [refiriéndose a los artistas de *Land Art*] consideramos el paisaje como un elemento equiparable a la galería. No creo que todo esto tenga nada que ver con un movimiento de retorno a la naturaleza. Para mí, el mundo es un museo. La fotografía hace que la naturaleza sea obsoleta. Mi reflexión en términos de *site y non-site* me hace pensar que ya no hay necesidad de remitirse a la naturaleza [idea de dislocación como transferencia de datos de un lugar a otro]. Me interesa mucho hacer arte y eso implica principalmente un acto de visión, una actividad mental que apunta a sitios separados.” Robert Smithson, “Conversaciones con Heizer, Oppenheim y Smithson”, en *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Barcelona, Llibres de Recerca, 2000, p. 42.
  75. El “ramoneo” es el proceso de corte que se aplica a las ramas de los árboles para la obtención de madera. De esta forma, se consigue el ensanche gradual del tronco del roble, su conservación a largo plazo, así como la de zonas de pasto y, por tanto, la convivencia de la explotación ganadera con la conservación de las especies autóctonas del lugar.
  76. La “herida” que muestran estos seres los convierte en ejemplares singulares. Antiguamente muchos árboles eran considerados sagrados y venerados. Los árboles simbolizaban fertilidad, longevidad, sabiduría..., incluso a algunos de ellos se les atribuía el poder de alejar los espíritus malignos. En otros tiempos, la relación del hombre con los árboles ha sido más estrecha y respetuosa que la que actualmente mantienen las sociedades industrializadas (“civilizadas”).
  77. Reflexiones y conversaciones con Lucía Loren, 2004-2005.
  78. Texto inédito de Lucía Loren sobre su proyecto *Ocos* (1999) incluido en el “Apéndice I: Textos de artistas” de esta investigación.
  79. Ibid.
  80. L. Loren, “Notas Tejiendo 2003”, reflexiones sobre su obra, 2003.
  81. L. Loren, op. cit.
  82. G. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud, Ecole Nationale Supérieure du Paysage: Centre du Paysage, 2001. También puede consultarse *Notes sur la cabane et quelques autres choses*, Strasbourg, Ecole Supérieure des arts décoratifs, 2000.
  83. Tiberghien trata estos aspectos en el apartado “Caves et greniers”, op. cit., pp. 131-132.
  84. Las construcciones de Aycock se adaptan a las dimensiones del cuerpo humano y al esfuerzo que éste es capaz de soportar. Los espacios –que nos recuerdan a arquitecturas medievales: subterráneos, mazmorras,...– son espacios psicológicos. “Las obras son concebidas como situaciones exploratorias para el que las recibe, que sólo puede conocer desplazando su cuerpo por ellas. Estas obras implican la experiencia del tiempo y la memoria. Se definen como rasgos preexistentes al paisaje y son visibles a distancia, como los templos griegos. (...) Precisamente porque ha sido concebida según las proporciones de mi cuerpo, la construcción experimenta las limitaciones de mi fuerza física.” Alice Aycock, *Individuals: Post-movement art in America*, Dutton, 1977, p. 104.
  85. Al respecto apunta Jean-Marc Poinot: “Alice Aycock pone el cuerpo en peligro para estimular su imaginación y se entiende que, alertados de este modo, lo inconsciente y lo olvidado resurjan con fuerza.” Jean-Marc Poinot, “Escultura-Naturaleza”, en *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Barcelona, Llibres de Recerca, MACBA, 2000, p. 33.
  86. Aunque la tierra donde interviene Lucía Loren no estaba en uso, hay que destacar la importante labor de mantenimiento de las huertas de una zona de Segovia que el Ayuntamiento ha sido capaz de desarrollar, gracias al interés de muchos segovianos por cultivar una pequeña parcela.
  87. La “pantanada de Tous” fue la inundación que se produjo el 20 de octubre de 1982, afectando a la cuenca del Júcar. Los muros de la presa de Tous se vinieron abajo al no soportar la gran afluencia de agua producto de las lluvias torrenciales. Al romperse, ésta liberó 120.000.000m<sup>3</sup> de agua, originándose una crecida del Júcar de 16.000m<sup>3</sup>/s.



88. Rafael Tormo i Cuenca, "Una subversión carente de horizonte emancipatorio no se puede esconder sólo en la inocencia de lo lúdico", en el catálogo para su exposición *Implosió Impugnada V*, en el Palau Ducal dels Borja, Valencia, Edita Palau Ducal de Gandía, 2006, pp. 5-9.
89. La obra seguirá desarrollándose en: [www.deja-vou.com/implosio5](http://www.deja-vou.com/implosio5), será donde el resto de conexiones y lecturas tanto de este trabajo como del resto de colectivos que participan: foros, noticias, manifiestos, boletines, etc.
90. Rafael Tormo i Cuenca, op. cit.
91. Javier Hernando Carrasco, "El Paisaje como identidad", en catálogo de exposición *Implosió Impugnada V*, del artista Rafael Tormo i Cuenca en el Palau Ducal dels Borja, Valencia, Edita Palau Ducal de Gandía, 2006, pp. 11-21.
92. Rafael Tormo i Cuenca, op. cit.
93. Javier Hernando, op. cit.
94. Hans-Georg Gadamer, "El arte como fiesta", en *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Ed. Paidós, 1991, p. 103.
95. Ibid, p. 104.
96. J. Hernando, op. cit.
97. José Albelda, "Estética del medio humano. Un valor relegado. (La huerta de La Punta como obra de arte popular), en *Estar en la punta. Retrato de una exposición itinerante. En defensa de la huerta*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Idea y coordinación: José Albelda, Nadia Collette, Pablo Lorenzo. Ed. Grupo de investigación Retórica, Arte y Ecosistemas, 2001.
98. Ibid.
99. Ibid.
100. Martínez de Pisón, E.: *El paisaje, patrimonio cultural. Revista de Occidente*, n° 194-195, Julio-Agosto de 1997, pp. 37-49, cfr. por J. Albelda, op. cit.
101. Enric Batlle, "Reinventar el Paisaje Metropolitano", revista *Diseño de Interior* No. 39, 1994. También resulta de interés su conferencia con el mismo título en la Universidad Nacional de Colombia (Sede Medellín), que puede consultarse en la página web: <http://www.unalmed.edu.co/~paisaje/doc3/cubierta.htm>
102. Edificio inaugurado en 1992 con motivo del V Centenario del descubrimiento de América, continente que fue receptor de emigrantes. En este complejo cultural se desarrollan cada año los encuentros "Entremundos". La acción *Inmigrantes* se desarrolla dentro de este marco.
103. Marc Augé comenta sobre este tema: "(... La densidad de desempleados y de poblaciones inmigrantes es siempre presentada como un problema. Se les asocia la imagen de una violencia latente), aparecen como la anti-urbanidad", en "Lugares y no lugares de la ciudad", en *Actas. Desde la Ciudad. Arte y Naturaleza*. Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1998, pag. 246.
104. Entrevista con Jesús Rodríguez, octubre de 2001, Madrid.
105. Tonia Raquejo, "Inmigrantes", en *Arte fotográfica. Revista de la imagen*, número 570, año XLIX, 2001, pp. 38-39.
106. Aurora Fernández Polanco, "El humo se mueve y la cal es viva", revista *Arte Fotográfico*.
107. Ibid.
108. Javier Hernando recuerda el acto de oposición al desarrollo de pruebas nucleares en la isla de Amchitka (Pacífico norte), llevado a cabo por un grupo de canadienses a bordo de un viejo barco en 1971. Este colectivo dio lugar a la organización ecologista Greenpeace, en "Visiones de la naturaleza: el arte y la sensibilidad ecológica", en Juan A. Ramírez, *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 53-84.
109. Hernando comenta cómo algunos artistas aplican actitudes ecologistas a sus obras, op. cit. Sobre el contexto en el que surge el *Land Art* y el arte ecológico o el arte del medio ambiente (environmental art), puede leerse a Jeffrey Kastner y Brian Wallis, op. cit, pp. 23 y 24.
110. Parreño expone en su tesis de forma sintética el contenido y las conclusiones del informe realizado por un grupo de científicos encabezados por Donella Meadows, *Los límites del crecimiento*, publicado en 1972: "El equipo de Meadows formuló cinco tendencias de alcance global: industrialización acelerada, rápido crecimiento de la población, malnutrición creciente, agotamiento de recursos no renovables, y deterioro del medio ambiente. Como consecuencia, realizó un diagnóstico que puede resumirse como sigue: 1) las soluciones tecnológicas no proporcionarán una sociedad autosostenible; 2) el crecimiento de las sociedades industrializadas y en vías de serlo tiene carácter exponencial –lo que significa que los problemas acumulados a lo largo de un periodo de tiempo pueden sobrevenir de forma repentina y catastrófica–; 3) las situaciones creadas por el crecimiento son interactivas: las soluciones a ciertos problemas pueden causar otros problemas imprevistos." Parreño señala que el ecologismo aparece entonces como una ideología, como un programa político. Además apunta la diferencia entre ecologistas y medioambientalistas, quienes tienen visiones distintas de estos problemas y por tanto las soluciones que proponen también difieren. J. M. Parreño, "El pensamiento ecológico", en op. cit., p. 83 y ss.
111. "El 'arte ecológico' es aquel que considera a la naturaleza como factor activo del proceso creativo. "...el denominado arte procesual –en concreto el que apunta a los procesos de la naturaleza– parecía ensalzar la transitoriedad, lo efímero, el desarrollo y, por qué no, también el final de las cosas. (...)" María José Velayos Castelo, "El tiempo creador", en *Lápiz*, n° 175, año XX, julio 2001, pp. 24-35.
112. Neus Miró, "Formas artísticas en la reivindicación de la naturaleza. Arte ecológico", en *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Barcelona, Llibres de Recerca, 2000, p. 261.
113. Lucy Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Pre-history*, New York, Panteón Books, 1983, p. 53, cfr. John Beardsley, *Earthworks and beyond. Contemporary art in the landscape*, New York, Abbeville Press Publishers, 3ª edición, 1998, p. 160.

114. Con sus obras con los servicios de limpieza de una ciudad, Ukeles pretendía cambiar la falta de voluntad de los ciudadanos para responsabilizarse de nuestra producción de desechos, que a su vez consideraba señal de nuestra incapacidad para visualizar nuestra relación con la sociedad como un todo.
115. El naturalista, guarda forestal y filósofo ecologista Aldo Leopold es considerado el precursor del pensamiento ecologista moderno y desarrolló sus ideas en los años veinte, aunque el término *ecología* fue utilizado por primera vez por el naturalista alemán Ernst Haeckel en su obra *Principios de morfología general de los organismos* (1906). En nuestro país se destaca la labor del biólogo y ecólogo Ramón Margalef. Pero no es hasta la década de los sesenta cuando estas ideas se convierten en una actitud más generalizada (aún difusa) y una nueva forma de pensar.
116. Descripción de la obra según el texto de Agnes Denes, "Wheatfield – A Confrontation", en Jeffrey Kastner y Brian Wallis, *Land and Environmental Art*. Londres, Phaidon, 1998, p. 160. Traducción Grego Matos.
117. Sin embargo, parte del grano recolectado viajó alrededor del mundo en una exposición titulada "Muestra internacional de arte para el fin del hambre en el mundo", organizada por el Minnesota Museum of Art (1987-90). Quizá esta segunda parte del proyecto es un tanto absurda por los costes que produce y porque rompe la fuerza del mensaje inicial que lanzaba la artista: transporte y exhibición de un alimento para que se vea, no para que se coma. Cuando se está hablando de erradicar el hambre mundial, esto parece una fuerte contradicción.
118. Recordemos los escritos de Robert Morris en este sentido: "Notes on Art as/and land Reclamation", publicado originalmente en *October*, nº12, primavera de 1980. Robert Morris, *Continous project altered daily. The writings of Robert Morris*, Cambridge (Mass): The MIT Press, 1993. En castellano: "Notas sobre el arte como regeneración de la tierra", en *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Barcelona, Llibres de Recerca, MACBA, 2000, pp. 75-93.
119. "... hace del entorno físico parte de lo que podríamos llamar entorno social y humano a través de la implicación de un montón de gente en sus proyectos", traducción Grego Matos. Harold Rosenberg, "Time and Space Concepts in Environmental Art", en *Art in the land. A critical anthology of environment art*, New York, Ed. Alan Sonfist, E. P. Dutton, Inc. 1983, p. 192.
120. Recogido por Lucy R. Lippard, *The Lure of the Local. Senses of place in a Multicentered Society*, New York, The New Press, 1997, p. 275. Traducción Grego Matos.
121. E. D. Gutkind nos recuerda que la relación del hombre con la naturaleza ha pasado a ser una relación de parentesco, yotú, a ser una relación de propiedad, yo-ello. Cfr. Michael Laurie, *Introducción a la arquitectura del paisaje*, Barcelona, Gustavo Gili, D.L., 1983, pp. 11 y ss.
122. Expusimos las bases de este estudio, *Los límites del crecimiento* (1972), en la nota 481, al inicio de este mismo capítulo.
123. *banquete\_comunicación en evolución*, exposición y simposio, entendido como catalizador de relaciones dinámicas para una nueva simbiosis social y cultural. En esta segunda edición la propuesta está concebida como un diálogo entre arte, ciencia, tecnología y sociedad, *ACTS\_comunicación en evolución*. Organizado por el programa MediaLabMadrid del Centro Cultural Conde Duque, plantea una mirada crítica y abierta acerca de los modelos y procesos que rigen la evolución de la comunicación en términos de código, lenguaje, tecnología y dinámicas sociales. El simposio reunió durante tres días a artistas, biólogos, matemáticos, activistas, neurocientíficos, sociólogos, lingüistas y otros especialistas, que plantearon un recorrido desde las bases biogeofísicas de la comunicación, hasta la vertiginosa transmisión actual de imaginarios a través de los medios globales de comunicación, según se especifica en el catálogo.
124. *banquete\_comunicación en evolución*. Catálogo de la exposición y simposio. Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 19 de enero – 20 febrero 2005. [www.banquete.org](http://www.banquete.org).
125. Se refiere –según expone al principio de este texto– a un recorrido a través de la historia del arte que permita descubrir la evolución de la relación del ser humano con el medio a través del arte, es decir, cómo llega el arte a fusionarse con una perspectiva ecológica de nuestra forma de estar en el mundo. García-Dory apunta cómo de la era neoliberal que vivimos surgen contestaciones de retorno a lo real, a lo básico. Fernando García-Dory, "Arte y Agroecología", texto introductorio para un curso de doctorado en la Universidad del País Vasco, noviembre 2004.
126. Fernando García-Dory, *ibid*.
127. Conversaciones con el artista vía correo electrónico, finales de 2005 – principios de 2006.
128. La "Red de semillas" fue presentada por Fernando García-Dory como un proyecto colaborativo de autoorganización social acompañada de un proyecto en Internet, dentro de la exposición y simposio *Banquete. Comunicación en evolución*, en el Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 19 enero – 20 febrero 2005. Proyecto también expuesto en Groundworks – Environmental Collaboration in Contemporary Art, Carnegie Mellon University Pittsburg, 2006.
129. "Plantas hiperacumuladoras", capaces de absorber a medida que crecen y de forma selectiva metales pesados de suelos tóxicos (contaminados).
130. Puede consultarse J. Beardsley, "The Greening of art", en *Earthworks and beyond. Contemporary art in the landscape*, New York, Abbeville Press Publishers, 3ª edición, 1998, p. 159.
131. Recordemos los escritos de Robert Morris en este sentido: "Notes on Art as/and land Reclamation", publicado originalmente en *October*, nº12, primavera de 1980. Robert Morris, *Continous project altered daily. The writings of Robert Morris*, Cambridge (Mass): The MIT Press, 1993. En castellano: "Notas sobre el arte como regeneración de la tierra", en *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Barcelona,

Llibres de Recerca, MACBA, 2000, pp. 75-93.

132. Conversaciones con Fernando García-Dory, noviembre-diciembre de 2005.
133. Declaraciones del artista en una carta publicada en la revista de arte *La Ruta del Sentido*.
134. Conversaciones con Fernando García Dory, finales 2005 – principios 2006.

## 6. CONCLUSIONES





Desde que a finales de los años sesenta algunos creadores norteamericanos saliesen a explorar con el lenguaje plástico a los desiertos del oeste de Estados Unidos, la naturaleza no ha dejado de ser escenario y tema de reflexión del arte contemporáneo. Los artistas ya no sólo se sitúan en el paisaje para representarlo a través de la pintura o el dibujo, sino que han pasado a intervenir directamente en él, convirtiéndolo en un nuevo lugar de creación y de exposición, fijándose en los procesos y ciclos naturales para ofrecernos una visión de la naturaleza como energía o invitándonos a reflexionar sobre nuestra forma de relación con el entorno. Esta situación también ha tenido lugar en España en estas últimas décadas —en las que se ha acentuado el interés por las obras realizadas en espacios naturales— pero no de la misma manera que en Estados Unidos o Gran Bretaña.

Tras efectuar nuestro recorrido, parece pertinente poner sobre la mesa las conclusiones que pueden obtenerse del mismo. De forma breve, recordaremos que, inicialmente, se ha realizado un esfuerzo por aclarar qué queremos decir con espacios naturales y parece que la noción más extendida es que estos espacios son áreas con presencia de elementos naturales (predominantemente vegetales) y en las que el hombre no ha intervenido drásticamente o, de haberlo hecho<sup>1</sup>, ha sido tratando de imitar un paisaje natural. En esta revisión constatábamos que tanto los términos “naturaleza” como “paisaje” y por tanto “espacios naturales” son constructos culturales, que no existen como meros objetos o lugares físicos, sino como un compendio de éstos y de nuestras ideas acerca de los mismos.

Evidentemente, ha sido necesario efectuar una revisión del *Land Art* originario para comprobar de qué manera influye esta tendencia a los artistas españoles. Paso que hemos dado para poder sumergirnos posteriormente en el panorama artístico de nuestro país —siempre en relación a los espacios naturales— y comparando aspectos comunes o diferenciadores con los artistas norteamericanos y británicos.

Teniendo en cuenta los pasos dados en esta investigación y las conclusiones obtenidas, hemos decidido estructurarlas en base al siguiente esquema:

- 6.1. Características de las intervenciones artísticas en espacios naturales en España.
- 6.2. Cómo se articula esta tendencia en nuestro país.
- 6.3. Percepción de las obras de arte en la naturaleza.
- 6.4. Cuestiones que preocupan a los artistas españoles que trabajan en espacios naturales.

## 6.1. CARACTERÍSTICAS DE LAS INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN ESPACIOS NATURALES EN ESPAÑA

Como hemos visto, las obras de *Land Art* originario influyen en los artistas españoles que a principios de los setenta deciden hacer sus incursiones en este terreno. También actúan condicionando a generaciones posteriores interesadas en el arte en espacios naturales, pero produciendo resultados diferentes. Esto se debe a varias razones que iremos exponiendo a continuación, y a otras que comentamos en el segundo punto de estas conclusiones en torno a la articulación de este tipo de obras. Para analizarlas más detalladamente, las dividiremos en grupos generacionales (aproximados), que ya expusimos en el capítulo 3 de esta investigación. Según esta clasificación, prácticamente no nos detuvimos en la primera generación, en la que hablábamos de los artistas Oteiza y Chillida. Recordamos someramente el caso de los *Peines del viento* y el *Elogio del Horizonte*, de Chillida, ambas obras comprendidas en la marcada y personal trayectoria del artista vasco. Nos interesaba mencionarlos aquí porque sus obras para exteriores (arte en espacios públicos) son nuevas formas que interaccionan con el lugar y, por tanto, antecedentes en una situación de renovación del arte español en este campo. Sin embargo, nos atañen más las generaciones que pudieran estar influenciadas por el *Land Art* originario y en este

sentido, nos debemos centrar en artistas posteriores.

Es realmente, en ese segundo grupo generacional –en el que hemos incluido a los artistas Adolfo Schlosser, Eva Lootz, Nacho Criado, Perejaume, Miguel Ángel Blanco y Manuel Sáiz– donde apreciamos las primeras influencias de esta tendencia. Por una parte, debemos tener presente que cada artista crea sus obras dentro de su particular línea de trabajo. Por ejemplo, Schlosser lo hace centrado en los materiales y las características de su naturaleza; Eva Lootz dirigida hacia los procesos y la experiencia no alienada del mundo, interesada en los materiales, la consistencia y textura de los objetos y la experiencia de la acción del tiempo; y, por poner otro ejemplo, Nacho Criado, realizando experiencias cercanas al body art, aproximándose a la naturaleza a través de su propio cuerpo. Hemos podido comprobar cómo las premisas que estos artistas ponían en juego en sus obras conectaban más o menos con las que los artistas norteamericanos y británicos barajaban en sus experiencias artísticas a finales de los sesenta y principios de los setenta. Pero finalmente, las líneas de trabajo de los artistas españoles han evolucionado hacia poéticas personales más o menos definidas y no tan cercanas al *Land Art*. En el caso de Criado, donde parecen quizá más evidentes estas conexiones con las actitudes de algunos *land artists*, su trayectoria derivó rápidamente hacia el arte conceptual, circunstancia que también tiene lugar con los artistas Francesc Abad, Àngels Ribé y Josefina Miralles. Las experiencias artísticas de Criado en relación con los materiales naturales y sus transformaciones y, seguidamente, con los espacios naturales –recorde-mos sus piezas con madera apolillada y con termitas y posteriormente sus experiencias en el paisaje; *Ajustes*, *Simulacro* o *Recorrido blando*– se concentraron en un periodo que se extendió desde finales de los sesenta hasta 1976, aproximadamente.

En otra línea bien diferenciada, el artista catalán Perejaume se ha mantenido fiel durante su trayectoria artística a cuestiones relativas a la representación, si bien dirigida la mayor parte de las veces al paisaje. En él

atisbamos ciertos rasgos smithsonianos que asoman en obras como *Postaler*; pieza que conecta con la experiencia que realizara Smithson en el Yucatán con los desplazamientos de espejos. También en los cambios de escala, a los que alude en varias de sus piezas, que aparecen en varios de los escritos de Smithson y que éste materializa en obras como *Spiral Jetty*, en la que el artista norteamericano nos lleva del macrocosmos al microcosmos, invitándonos a cuestionar nuestra percepción de las imágenes y de la realidad. Pero Perejaume no es un artista del *Land Art*, aunque veamos ciertas conexiones formales y conceptuales con artistas pertenecientes a este movimiento.

En realidad, ninguno de los artistas españoles que hemos incluido en esta segunda generación pertenece a un grupo o movimiento que suponga una adaptación española del *Land Art* originario. En ninguna muestra se han exhibido sus obras como parte de un colectivo. Salvo la exposición “Tierra, Aire, Agua y Fuego” de mayo de 1973, mencionada por J. Parreño.

Por otra parte, en España hemos contado con exposiciones sobre artistas extranjeros de *Land Art* bastante tarde, una vez consolidada la tendencia. Por ejemplo, el IVAM (Valencia) ofreció la muestra “Robert Smithson. El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973”, del 22 abril al 13 junio de 1993. La Diputación Provincial de Huesca y el actual CDAN han montado numerosas exposiciones sobre artistas que guardan relación con la naturaleza y el paisaje, entre ellos los que han participado con obras en el proyecto Arte y Naturaleza –Ulrich Rückriem, Richard Long, Fernando Casás, Siah Armajani...– facilitando así al público más información sobre estos artistas. En ocasiones estas exposiciones han sido comisariadas conjuntamente con el MNCARS. Así ha sido en el caso de la exposición “Siah Armajani” sobre el trabajo del artista iraní, que se expuso primero en el Palacio de Cristal del Retiro en Madrid (30 septiembre 1999 – 10 enero 2000) y luego en la sala de la Diputación Provincial de Huesca (28 enero – 26 marzo 2000). La Fundación César Manrique

de Lanzarote también realiza exposiciones de artistas que trabajan esta temática desde hace varios años. En ocasiones estas exposiciones están coproducidas por varias instituciones, lo cual apunta a su vez a una posible conexión entre ellas al compartir cierto interés en la temática.

Volviendo a las obras, y como aclaramos en el capítulo 3 al estudiar las primeras influencias de dicha tendencia en los artistas españoles, el contexto norteamericano no es el español, pero según los expertos, en nuestro país los artistas parecían muy pendientes de lo que acontecía en el exterior —hecho justificable, dada la situación de relativo aislamiento cultural que se había vivido en España y dada, también, la repercusión del arte estadounidense en el mercado internacional, lo cual provoca una necesidad de información de cuanto allí ocurre—. Tras conocer estas experiencias que, —una vez filtradas y sólo durante unos años—, los artistas españoles llevaban a su propia práctica, comprobamos que cada uno de ellos evolucionó hacia una poética personal lejana al *Land Art*. En cierto sentido, su propia experiencia realizando obras en espacios naturales ya iba encaminada hacia sus vivencias. Así, Nacho Criado realizó parte de estas obras en su tierra de origen, Mengíbar; el artista riojano Manuel Sáiz lo hizo en Villoslada de Cameros, un pueblecito de La Rioja desde el que desarrolló esta faceta de su obra y Perejaume, cuya producción artística revela constantemente elementos propios de la cultura y costumbres catalanas. También en este segundo grupo apuntamos el caso de Mitsuo Miura, en el que el afán de comisarios y críticos por identificar su obra con la naturaleza parecía más bien un síntoma de la necesidad de tener en España representantes de una tendencia consolidada en el extranjero. Este hecho apunta a un interés colectivo de la comunidad artística española por conocer y “re-interpretar” lo que se hacía fuera, y no sólo a un entusiasmo por parte de los artistas, sino también de comisarios, críticos e historiadores del arte.

La que hemos denominado tercera generación está

compuesta por artistas mayoritariamente emergentes que desarrollan parte de su obra plástica orientada a cuestiones relativas al paisaje. Normalmente, y como ya ocurría con los artistas de la segunda generación, estos creadores no realizan obras en espacios naturales de forma exclusiva, más bien ésta suele ser una de las líneas de investigación que desarrollan los artistas interesados en la materia. En cuanto a la realización de la obra, si los artistas de la segunda generación producen este tipo de obras por su cuenta o son invitados por instituciones a intervenir en algún lugar, los artistas del tercer grupo lo hacen normalmente cuando participan en eventos, certámenes y encuentros que asumen los gastos de producción de sus obras. En ocasiones participan presentando un proyecto a concurso, financiándose la obra seleccionada. Pero el actual sistema de selección y ejecución de estas obras permite que cualquier artista pueda presentar un proyecto de intervención para un espacio natural. Ello nos lleva a cuestionarnos uno de los requisitos que planteábamos como muy importantes, esto es la vinculación que debe mostrar la obra con el entorno en el que se ubica y el diálogo previo que el artista debe mantener con la comunidad que lo habita. Y es que cuando el artista se enfrenta al lugar y a sus particularidades para “diseñar” o “pensar” la obra con la que intervenir, la realidad es que los plazos son cortos, que es imposible aprehender la esencia del lugar si no se pasa allí un tiempo considerable y que casi siempre la intervención es, en mayor o menor nivel, una imposición al mismo. En nuestro país hay proyectos que se han elaborado con tiempo y otros en los que se percibe una total desconexión del lugar, en la mayor parte de los casos, este aspecto está directamente relacionado con el carácter del evento; no es lo mismo recibir un encargo por parte de un conocido parque de esculturas que participar en una convocatoria estival. Aunque ninguna de las dos opciones garantiza conseguir aprehender la esencia del lugar, pues se trata de un evento organizado por gestores, una especie de matrimonio de conveniencia en el que se propone al artista un espacio ya decidido.



Por supuesto, tanto las obras generadas por los artistas de la segunda como los de la tercera generación presentan —como hemos descrito en esta investigación— aspectos formales y conceptuales similares a los de las obras de *Land Art* originario. La salida de los estudios provocó procesos de creación y obras distintas. Al conocer las actitudes de los artistas extranjeros, los creadores españoles prueban, experimentan de otra forma tratando de hacer suyas nuevas estrategias para expresarse de otro modo. Como ocurrió en Estados Unidos, muchas obras emplean el paisaje únicamente como soporte. No obstante, en nuestro país el contexto era diferente y ni se han realizado obras megálomanas, ni las preocupaciones son exactamente las mismas. Aunque premisas como las de tiempo y espacio con sus múltiples acepciones se trataron entonces y ahora. El empleo de materiales naturales también marcó este tipo de obras. Recordemos que no fue una característica exclusiva del *Land Art* sino que también se emplearon en el *Arte Povera*, como también en ambos la importancia del proceso de realización de la obra y la relación del espectador con la pieza (y de ambos a su vez con el espacio expositivo) pasaron a un primer plano.

Dada la naturaleza de las obras, también en España se usan los soportes fotográfico, videográfico, o de audio para documentar las intervenciones. Al igual que sucedía en Estados Unidos, queda claro que de la mayor parte de las obras lo que va a quedar es la documentación. Ciertamente es, no obstante, que a pesar de todos los esfuerzos de integración de la obra, al final nos encontramos mayoritariamente con esculturas instaladas en exteriores, aunque cabe señalar que también sucede actualmente en Estados Unidos, no sólo por la cantidad de parques de esculturas que desde hace unas décadas se extienden por todo el país, sino porque obras como el *Lightning Field* de Walter De Maria se planteó, ya entonces, como una obra permanente —aunque la caída de los rayos sea eventual y no pueda verse constantemente—. Sin embargo, el formato de las esculturas en España es más moderado que las intervenciones de los norteamericanos.

Justamente, esta moda de los parques de esculturas han alterado una de las características de muchas de las obras de *Land Art*, “la temporalidad” o su carácter “efímero”<sup>2</sup>. Las apuestas de Diputaciones Provinciales, Instituciones privadas y Museos por este tipo de obras requieren la permanencia de las mismas, pues serán visitadas por un público que en muchos casos pagará entrada a los recintos. Ésta es la contradicción que surge de obras que en principio reclamaban otros lugares de exposición y que de alguna manera contestaban contra la mercantilización de la obra de arte. El matiz ecológico y conceptual del que dotaba a la obra artística su desobjetualización se pierde totalmente en estos museos al aire libre.

Ésta parece una respuesta de adaptación del mercado para estas obras de difícil comercialización. Si en Estados Unidos, a finales de los sesenta empezábamos a ver documentación fotográfica, vídeos, registros sonoros, dibujos (bocetos, proyectos) de las obras que los *land artists* ejecutaban en remotos lugares, también allí como respuesta a este tipo de obras se crearon Parques de Esculturas donde los artistas podían ejecutar sus piezas. La ventaja es que normalmente son más accesibles al público y resultan rentables.

Los artistas españoles son herederos del *Land Art* y no sólo de las cuestiones formales o de adaptación del mercado, sino además de sus ideas y de los textos de críticos e historiadores del arte y de los propios artistas. Asumen, por tanto, la terminología que empleaban y las cuestiones sobre las que hablaban y eso dificulta aún más la tarea de adaptación de los diversos aspectos de la tendencia, pues, como ya hemos dicho, el contexto español no es el mismo que el de los norteamericanos. Aún así se produce una fuerte conexión y aceptación de estas nuevas formas de arte, provocada quizá por la insistente mirada de la comunidad artística española hacia lo que los artistas extranjeros hacen. Pero la capacidad de integración y de creación de algo distinto por parte de los españoles se debe a sus propios filtros. Recordemos cómo Nacho Criado realiza sus piezas en Menjíbar o Manuel

Sáiz en La Rioja. Ésa podría ser la particular mirada atrás que realizan los artistas españoles, y que lejos de remitirse al mundo primitivo –tal y como hicieron los norteamericanos– ellos se fijan en unos orígenes más cercanos y personales.

## 6.2. CÓMO SE ARTICULA ESTA TENDENCIA EN NUESTRO PAÍS

Las manifestaciones artísticas que poco a poco se han ido sucediendo en España, han contribuido a que se hable cada vez con más frecuencia de *Land Art*. Concretamente, a partir de 1994, se intensifica esta otra vuelta; nueva revisión y acercamiento a la naturaleza por parte del arte. Prueba de ello, son los cursos *Arte y Naturaleza*<sup>3</sup> organizados por Javier Maderuelo y Teresa Luesma, gracias a la Diputación Provincial de Huesca, donde se analizó durante cinco encuentros anuales y desde diversas disciplinas cómo entendemos la naturaleza, el paisaje, el jardín y la ciudad, concluyendo con un seminario sobre arte público. Estos seminarios teóricos crecían también hacia la praxis, contando con artistas de reconocida trayectoria. Así pues, las primeras intervenciones en espacios naturales en nuestro país, que se presentaban como tales, correspondían a artistas de la talla de Richard Long, Ulrich Rückriem o Siah Armajani, pioneros del *Land Art* así como del *Arte Público*.

Unos años más tarde, ya en 1999, se materializa el proyecto *Isla de las esculturas*, en Pontevedra, coordinado por José Antón Castro y Rosa Olivares. También en esta ocasión la mayoría de los artistas eran extranjeros, aunque el concepto de la iniciativa difería de la de Huesca. En este caso, se plantea la transformación de un paisaje a través de la obra de doce artistas, doce obras que –como exponen sus organizadores– deben relacionarse con el paisaje, con la tradición del lugar, con la historia de la escultura y de la piedra, y muy especialmente con la esencia del hombre y su relación

con la naturaleza. A estas iniciativas les siguen otras –comentadas en esta investigación– que sin duda tienen en los proyectos *Arte y Naturaleza* (Huesca) e *Illa das esculturas* (Pontevedra) dos buenos referentes, además de en los parques de esculturas en otros países. Ciertamente es que no es fácil conseguir el apoyo económico que supone crear un proyecto de esta envergadura. Comentaremos en detalle estos aspectos más adelante, en este mismo punto.

El capítulo 4 de esta investigación está estructurado por centros, parques de esculturas y eventos temporales. Se ha adoptado este sistema porque es un orden que nos permite conocer cómo se articulan los distintos proyectos, cómo funcionan, de dónde nacen, cómo consiguen seguir adelante (modos de financiación) y qué tipo de propuestas artísticas se adhieren a cada uno de ellos. De alguna manera, y como adelantábamos en el epígrafe anterior, ésta es la forma en la que se materializa la respuesta del mercado del arte frente a estas obras. No obstante, a pesar de que en España contamos con proyectos de este tipo –tales como *La isla de las esculturas* o NMAC (cuyo formato se corresponde con el de parques de esculturas) o con proyectos como *Arte y Naturaleza* o el *Centro de Operaciones de Land Art El Apeadero* (con un formato relativamente más elástico en algunos aspectos)–, tenemos que afirmar que el mercado español no está tan abierto a este tipo de atrevimientos artísticos, a pesar de que estas actitudes vendan en el mercado norteamericano. Con esta afirmación nos referimos a que en EE.UU. las obras partían de proyectos individuales de los artistas, que en muchos casos contaban con el mecenazgo o la intermediación de sus galeristas para que pudieran realizarse. Por ejemplo, W. De Maria construye la primera versión reducida de *Lightning Field* (1974) gracias a Virginia Dwan, en un rancho perteneciente a dos coleccionistas, Burton y Emily Tremaine, cerca de Flagstaff, Arizona. La versión definitiva se pudo ejecutar gracias a la Dia Art Foundation que hoy gestiona las visitas a la pieza. En 1973, en un momento en el que Smithson estaba teniendo dificultades para obtener los fondos

necesarios para completar sus proyectos, Stanley Marsh puso su rancho en Texas a disposición del artista, permitiéndole construir su último trabajo, *Amarillo Ramp*. *Spiral Jetty* y *Double Negative* fueron financiadas por Virginia Dwan. Las obras *Nine Nevada Depressions* y *Displaced Replaced Mass* pudieron terminarse gracias a Robert Scull. Y así un largo etcétera sobre el que nos habla G. Tiberghien.<sup>4</sup> No podemos decir que exista una dinámica parecida entre los artistas españoles y las fundaciones, galeristas o coleccionistas del país. En algunos casos el artista, convertido en su propio gestor cultural, busca patrocinio o becas para producir su obra, pero no es habitual conseguirlas para este tipo de arte. Si en algún caso se ha financiado o comprado la obra a un artista, a estos niveles —fuertes inversiones económicas—, se ha tratado casi siempre de artistas extranjeros consagrados (valores seguros). En ese sentido hay que valorar el coraje de iniciativas como la *Muestra de Arte Contemporáneo de Sajazarra* (La Rioja), que con unos presupuestos bastante justos ha conseguido involucrar a artistas de la talla de Perejaume, Mitsuo Miura o Darío Urzay. La estrategia seguida por su actual coordinador, Carlos Rosales, ha sido el trato humano, exponer al artista con total claridad los limitados medios con los que se cuenta, su entusiasmo (y el de su equipo de colaboradores) y la perseverancia.

Además de estos proyectos, en nuestro país existen en la actualidad otros centros de arte en la naturaleza y multitud de convocatorias para realizar intervenciones temporales o permanentes en espacios naturales. Parten de iniciativas privadas, de asociaciones, e incluso pueden ser propuestas de un único individuo capaz de poner en marcha programas de intervenciones bastante complejos. En todos los casos existe la figura de un director, coordinador, comisario o gestor del evento que es quien se encarga de proporcionar al artista un lugar en el que pueda intervenir, los permisos para poder hacerlo, los medios (económicos, tecnológicos, humanos) y que también se encarga de publicitar convenientemente el evento. En ocasiones, se edita un catálogo y se realiza una exposición con fotografías,

bocetos y maquetas. Muchos de los proyectos que hemos comentado se apoyan en ayudas como los fondos del programa “Leader” de la Unión Europea para el desarrollo rural. El problema sobreviene cuando cesan dichas ayudas y los proyectos encuentran bastantes dificultades para seguir adelante. Las iniciativas que han conseguido mantenerse, cuentan con el apoyo económico de Diputaciones y/o Ayuntamientos, así como de empresas privadas. Podría decirse que en muchos casos esta práctica artística gira en torno a los intereses turísticos de un municipio, ya que estas intervenciones pueden suponer un atractivo más para la zona (turismo cultural). Las piezas de este tipo son sumadas a la oferta natural (paisaje) y a la cultural con el interés de favorecer la economía de la región. Pero, aunque en nuestro país están proliferando los parques de esculturas y los encuentros en pueblos y ciudades con la invitación a intervenir sus espacios de manera permanente o temporal, sería incorrecto e injusto decir que éste es el motivo principal en todos los casos.

Volviendo a otra de las características que tienen en común todas estas propuestas, la referencia que hacen al lugar y al vínculo que lo relaciona con sus pobladores suele estar presente en muchas de ellas. Son obras “site-specific”, es decir, obras que se construyen en base al sitio en el que se emplazan, que han sido concebidas para un contexto específico, o al menos eso es lo que se pretende. El lugar, por tanto, condiciona completamente la obra y ésta, a su vez, señala las cualidades del mismo, llamando la atención sobre su historia y las costumbres de las gentes que lo habitan y, en ocasiones, abordando una determinada problemática con la pretensión de provocar cambios positivos. Cabe señalar, no obstante, las diferencias existentes entre un proyecto que se ha ido forjando con el paso de los años, como es *Arte y Naturaleza* en Huesca, y otro que tiene las características de un encargo a varios artistas para intervenir una zona concreta —nos referimos a *La isla de las esculturas* en la que el proyecto con la totalidad de las piezas se inaugura en un mismo acto. El primero dispone de un servicio de mantenimiento de las piezas, mientras que en el se-

gundo las esculturas sufren un grave deterioro. En el caso de los parques de esculturas o centros de arte en espacios naturales, en los que las piezas se conciben para que tengan cierta permanencia —esto es, no son intervenciones temporales que deban integrarse con el paso del tiempo, como ocurre con algunas de las obras que hemos analizado— parece totalmente necesario velar por ese patrimonio artístico. Dejar que se deterioren las obras parece bien un acto deliberado de desentendimiento total del proyecto una vez que se ha inaugurado, o bien, una falta de previsión —gastos de mantenimiento— ante circunstancias que en nuestro país, desgraciadamente, aún se dan. Nos referimos a la falta de respeto por el mobiliario urbano y por supuesto por las obras que se encuentran en espacios públicos y están expuestas a numerosos actos de vandalismo.

En la *Illa das esculturas* podemos no encontrar la línea de piedras de Richard Long, por estar cubierta por la hierba. Otras obras han sido graffiteadas o dañadas parcialmente. Resulta descorazonador que proyectos de esta envergadura y de presupuestos millonarios tengan un futuro como éste. ¿Qué factores intervinieron para que *La illa das esculturas* esté en tan mal estado? ¿Se prevé la continuidad y mantenimiento del proyecto o se colocan las piezas y se abandonan a su suerte? ¿Qué medidas pueden adoptarse para solventar este tipo de problemas? ¿Existió un diálogo previo con los habitantes de la zona? ¿Cómo se recibe la aparición de las esculturas en este paraje natural?

Existe una asociación (que lleva el mismo nombre) desde junio de 2000, cuyos miembros, personas involucradas en el proyecto y del mundo del arte, se unieron con el fin de representar, promocionar, defender y restaurar los intereses artísticos sociales y culturales del proyecto. Esta asociación ha reclamado una mayor vigilancia por parte de las fuerzas del orden del Ayuntamiento y se ha encargado de reparar los daños, además de buscar financiación para la conservación e incluso, para la ampliación del proyecto con

nuevas esculturas.<sup>5</sup> No parece que se haya conseguido demasiado en la práctica.

La problemática que surge de la postura proteccionista (cuidado y mantenimiento) vinculada a la creación de este tipo de obras al aire libre no fue motivo de polémica en el caso de las intervenciones realizadas por los artistas norteamericanos en los desiertos de Nevada, California, Nuevo Méjico o Utah. Su intención no era la de realizar obras que perduraran eternamente y en cualquier caso no se trataba de “parques de esculturas”, ni siquiera el diálogo que se pretendía con el entorno era el mismo que vemos en los centros españoles de arte en la naturaleza. Corroboramos en estos hechos la existencia de grandes diferencias entre lo que acontece en la actualidad y las circunstancias en las que se desarrolló el movimiento originario. Las intervenciones de los americanos lejos de ser respetuosas, eran viscerales, el empleo de la tecnología (excavadoras, palas mecánicas, camiones, motos de nieve, avionetas) era habitual en sus prácticas. En muchos casos, se miraba el paisaje como soporte sobre el que realizar las obras, aunque algunos artistas en obras posteriores pretendieron mantener una relación ecologista y de respeto con el paisaje, con la naturaleza<sup>6</sup>. Estos artistas valoraban el proceso y no tanto el objeto o la apariencia final de la intervención y, por otra parte, las obras no eran habitualmente visitadas por público interesado en el arte. Éste debía acudir a las galerías y museos para poder conocerlas a través de las fotografías, películas, dibujos y mapas que aportaban los artistas bien como parte de la obra o como documentación sobre la misma. No urgía, por tanto, el ocuparse de un mantenimiento de las obras, ¿para qué?, ¿para quién? En el caso de Smithson, dicha lógica hubiera echado por tierra sus teorías sobre la entropía, ideas que eran el motor de su trabajo.<sup>7</sup>

Aunque, como siempre, hay excepciones. El *Campo de relámpagos* (1977) de Walter De Maria que hoy gestiona, como parte de su colección, la Dia Art Foundation, es una de ellas. Además de ocuparse de su mantenimiento, la fundación facilita la visita al enclave



geográfico (en Nuevo México) a aquellos que decidan experimentar la obra. Pero todo tiene un porqué: la obra sigue en proceso de realización hoy en día. No se ha acabado, porque puede seguir aconteciendo mientras sigan existiendo las tormentas y los rayos. Este tipo de intervención artística necesita un mantenimiento para seguir funcionando que no tiene nada que ver con el que precisan un parque o un jardín, donde las piezas escultóricas son el producto final, el resultado de la acción del artista que el público se acerca a ver. En el caso de la *Isla de las Esculturas*, sí parece imprescindible –ante la falta de civismo o ante la libertad de expresión de los visitantes, según se quiera ver–, necesario y urgente, solventar el problema del mantenimiento de las obras, para que este parque de esculturas no desaparezca en su propia ruina.

Los enfoques y características de cada uno de estos proyectos –parques, centros, convocatorias– difieren notablemente. En unos casos se invita a unos artistas a realizar una intervención en un lugar de la población escogido por ellos –como ocurre, por ejemplo en *Arte y Naturaleza* (Huesca)–, en otros se anuncia una convocatoria y se seleccionan uno o varios proyectos –la ruta *Fib Art* (Benicàssim) funciona así–, y, en algún caso, la participación está abierta a todo artista que desee trabajar bajo las premisas que se exponen en las bases del encuentro (espíritu de la convocatoria) –el parque de esculturas del *Rincón de Ademuz* (Valencia)–. Algunos permiten, a los habitantes de la zona y a quien se acerque por allí, observar cómo se desarrolla el proceso creativo y, en ocasiones, participar en el mismo –encontramos un buen ejemplo en *Arte en la Tierra* (La Rioja)–. Al final de esta investigación se incluyen varios apéndices; uno de ellos (Apéndice II.A.) con relaciones de parques de esculturas, centros de arte en espacios naturales y eventos puntuales celebrados en nuestro país –algunos de los cuales van acompañados por todo un entramado de seminarios, talleres, conferencias y publicaciones que arrojan estas preocupaciones: inquietud estética por el paisaje, funcional por el territorio o ecologista por la Tierra–. Los encuentros entre disciplinas en los

que se colocan sobre la mesa cuestiones que importan desde cada mirada lanzada resultan muy interesantes, por cuanto complementan las visiones de los arquitectos con las de los artistas o los ecologistas; la de los geógrafos, agricultores o turistas. Miradas todas ellas especializadas e interrelacionadas, o al menos, con una profunda y urgente necesidad de diálogo. En el caso de nuestro país, algunos proyectos han contado y cuentan con una parte teórica, entre ellos los cursos en Huesca de *Arte y Naturaleza* y recientemente los cursos sobre Paisaje organizados desde el CDAN. También los encuentros en las Minas de Ojos Negros (Teruel) organizan unas jornadas interdisciplinares en torno al tema *Arte, industria y territorio*. La Fundación César Manrique (Lanzarote), desarrolla ciclos de conferencias sobre sus distintas líneas de actuación (arte y naturaleza, urbanismo y sostenibilidad, ecología, etc.). Otros proyectos como *Arte en la Tierra* (La Rioja) está planteándose completar las intervenciones artísticas en el pueblo de Santa Lucía de Ocón con charlas o conferencias que acerquen este tipo de arte a las gentes de la zona y a quienes deseen asistir.

En numerosos proyectos, si no en todos, la convivencia del artista con la comunidad donde se desarrollará su obra se considera de gran importancia. También lo es su percepción del paisaje durante algún tiempo antes de realizar la pieza. Y no sólo del contexto geográfico sino también del paisaje humano; compuesto por las costumbres de las gentes que lo habitan y las relaciones que éstos establecen con su entorno. Vemos que el arte desde estas acciones, contribuye a señalar la importancia de los lugares y sobre todo de nuestra forma de relación con los mismos. Algunas propuestas llegan incluso más allá, practicando actitudes ecologistas en defensa de algunos paisajes bastante antropizados, como lo son las huertas, luchando para que no se pierdan algunos valores a favor de ese comodín utilizado de forma abusiva y que llamamos “desarrollo tecnológico”. En nuestra investigación hemos expuesto varios casos, algunos de ellos en la Comunidad Valenciana, región fuertemente vinculada a la agricultura y cuyo paisaje se está viendo fuerte-

mente alterado por la especulación inmobiliaria, sobre todo en sus zonas costeras. Este hecho se repite por toda la geografía española en mayor o menor grado.

Nos preguntábamos si en el desarrollo de estos proyectos de arte en el paisaje los centros o los propios artistas consideran como parte del proceso de elaboración de sus piezas, la posibilidad de un encuentro con los habitantes de la zona en la que se piensa intervenir, y cuál es el nivel real de compromiso social. La realidad es que el tiempo que pasa el artista en el lugar se limita en muchas ocasiones a los días de ejecución de la obra, en ocasiones se hace una visita previa al lugar. Y la posibilidad de entablar un diálogo con la gente que lo habita no es muy real. En algunos proyectos, el artista necesita visitar el enclave varias veces; tomar anotaciones, hacer fotografías, enterarse de la historia del pueblo, etc. Esto hace que las posibilidades de diálogo, de acercamiento a una comunidad aumenten. Nos ha parecido que esta intención de contacto ha sido fructífera en casos en los que el artista ha desarrollado un trabajo por su cuenta en plazos más bien dilatados. Por ejemplo, la artista Lucía Loren —gracias a una beca de la Comunidad de Madrid— realizó su obra *El bosque hueco*. Le llevó un año completar el proceso y para ello estuvo viviendo por temporadas en el mismo pueblo donde hizo la intervención. Recordemos que una parte de esa obra era la grabación en vídeo de conversaciones con los pastores y agricultores del lugar, y no sólo eso, sino que al entablar una comunicación con los lugareños, éstos comienzan a sentirse parte de la obra y a entender mejor las ideas que el artista quiere poner de relieve. En ese caso sí podemos afirmar que este propósito se haya conseguido. De forma similar, Rafael Tormo i Cuenca necesita ese contacto directo con la gente, precisamente con los habitantes de su misma región e incluso de su mismo pueblo. Con estas personas consigue llevar a cabo experiencias que podríamos calificar de catárticas, en las que lo principal para Tormo es la recuperación de la memoria de la comunidad, no dejar que ésta se desvanezca frente a la alteración inadecuada del entorno que condiciona totalmente nuestras costumbres.

Lo que en ningún caso parece estudiarse es el impacto ambiental que pueda tener la intervención artística. Cuando se habla de intervenir en el paisaje o en el territorio no parecen tenerse en cuenta las alteraciones que pueden provocarse en el mismo y en los seres que lo habitan. Esta cuestión puede entenderse, hasta cierto punto, puesto que en España las intervenciones artísticas que se realizan no son proyectos desmesurados, sino más bien pequeñas intervenciones, y en cualquier caso, existe el sentido común que nos permite evaluar hasta dónde se puede llegar y en qué condiciones. De momento, sólo conocemos un caso muy polémico, para el que sí han sido necesarios estos estudios. Nos referimos al proyecto de Chillida para la montaña Tindaya (Fuerteventura), comentado en el epígrafe 5.1.4. “Montaña Tindaya. Eduardo Chillida”. Justamente, la compleja ejecución de la idea, ha obligado a realizar complejos estudios para comprobar su viabilidad. Además, los intereses políticos, orientados a dar una mayor visibilidad a la isla de cara al turismo, junto con los intereses económicos que se derivarían de la ejecución del gigantesco vaciado, han acaparado toda la atención, pasando la obra de arte a un segundo plano. Tampoco se ha logrado el consenso de la población, por ello la opinión pública ha quedado dividida entre diversos grupos políticos, colectivos ecologistas y la plataforma de apoyo al proyecto.

Otra de las cuestiones que nos parecían importantes era la educativa. Si las obras van a verse en espacios naturales, suele ser conveniente informar al público sobre lo que va a ver. Nos cuestionamos a este respecto si los centros realizan actividades complementarias acompañando, por ejemplo, los proyectos artísticos de una parte educativo-informativa y de difusión, tipo talleres de campo, visitas guiadas, charlas o conferencias, publicaciones. El caso de los centros o parques de esculturas es similar al de un museo cualquiera y, en ese sentido, la mayoría dispone de partidas económicas para llevar a cabo estas actividades. Así, el recién constituido CDAN —fruto del proyecto *Arte y Naturaleza*— dispone de un centro de documentación; realiza cursos anuales sobre arte, naturaleza, paisaje

y patrimonio; talleres con artistas, etc. En NMAC también se realizan talleres con artistas, aunque suele haber otras actividades de tipo lúdico –conciertos, cuentacuentos,...– con un enfoque distinto. Algunos encuentros, por ejemplo *Arte, industria y territorio*, suelen combinar las intervenciones artísticas con seminarios, como ya hemos comentado. El Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, para su reciente exposición *Naturalmente Artificial. El arte español y la naturaleza. 1968-2006*, acompañó la muestra con un curso –“Del paisajismo a la ecología: medio ambiente y lenguajes artísticos”– y con un taller –“El artista como agroecólogo”–, además de sus habituales talleres para niños. En los casos más modestos, en los que no hay presupuesto para este tipo de actividades, el día de inauguración se realiza una visita con los propios artistas a las intervenciones, que comentan sus obras con el público asistente –tanto en *Arte en la Tierra*, como en la *Muestra de Arte Contemporáneo de Sajaizarra*, entre otros, se procede de esta manera.

Como hemos ido comprobando, las intervenciones artísticas en espacios naturales están relativamente reguladas. Ya no queda nada de aquellas obras genuinas de *Land Art*, espontáneas en sus orígenes. Aunque en España no existen unas normas concretas que sugieran cómo hay que actuar o controlar la ejecución de estas obras, las propias asociaciones, directores o coordinadores, encargados de organizar el evento, tratan de velar por un correcto desarrollo del mismo. Los parques de esculturas, entidades privadas, tienen sus propias reglas. Uno de ellos, la Fundación Montanmedio NMAC decidió elaborar, junto a otros dos parques de esculturas extranjeros, una *Guía de Buenas Prácticas*. Este hecho supone un esfuerzo a valorar, pues en este terreno hay bien poco o nada definido y no está mal realizar una revisión de las prácticas artísticas en espacios públicos. Este estudio ha posibilitado redactar una serie de ideas a modo de consejos a seguir para proceder adecuadamente y hacer viable la convivencia entre la obra, la comunidad que la albergará y su entorno. Evidentemente, pueden surgir pensamientos divergentes a los expuestos en esta guía,

que desde luego parecen orientados más bien a los encargos para lugares concretos (esculturas en exteriores).

No queremos pasar por alto, otra de las diferencias del panorama artístico español en esta materia, y que tiene que ver con los espacios degradados. Nos referimos al ya mencionado *Arte, industria y territorio* (Teruel). En nuestro país, no es habitual que un artista trate de vender de manera individual una obra propia a la empresa propietaria de las minas, como sí ocurría en EE.UU. –recordemos los proyectos de Smithson o del propio Robert Morris en territorios degradados (*Earthworks: Land Reclamation as a Sculpture*). En este caso, el proyecto va más allá: generar unos encuentros bianuales –de jornadas teóricas, con ejecución de 4 o 5 obras de artistas invitados, como hemos visto en las páginas de esta investigación–, en los que se pongan sobre la mesa cuestiones relativas a las actuaciones artísticas en espacios degradados. La iniciativa no pretende una limpieza de cara de la empresa minera a través de la recuperación del territorio, como sí sucediera con *Effigy Tumuli* –la intervención de M. Heizer en una zona minera explotada por la compañía Silica, en Buffalo Rocks (Illinois)–, sino un cambio de la mirada sobre este paisaje fuertemente alterado y la sugerencia de propuestas alternativas para ese paisaje. Ciertamente es que en aquella ocasión el propio presidente de la mina de la compañía Silica convocó un concurso para rehabilitar la zona; mentalidad que de momento no tenemos en nuestro país y que allí está apoyada por leyes que regulan la restauración de las zonas afectadas por explotación minera. También debemos apuntar que desde que R. Morris ejecuta su pieza *Grand Rapids* (1973)<sup>8</sup> se produce un aumento de la receptividad hacia este tipo de obras en Estados Unidos por parte del National Endowment for the Arts, la General Services Administration y numerosas organizaciones estatales, condales y municipales. Pero no sólo eso, sino que según el punto de vista de Morris y Smithson, los artistas tenían la capacidad y la obligación social de contribuir a la restauración del paisaje para el bien general. Esta opinión fue cobrando fuerza con el paso

del tiempo. En España tenemos algunos casos realmente comprometidos, el resto parecen más bien meras posturas estéticas o simplemente no estar vinculados a este tipo de pensamiento.

### 6.3. PERCEPCIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE EN LA NATURALEZA

Puede servirnos de ayuda para interpretar el arte —no sólo el contemporáneo— tener ciertas referencias: contexto histórico del autor en el momento de crear la obra, posibles conexiones con el pensamiento de un filósofo o de un poeta, simbología de los elementos empleados o representados, etc. Si estos aspectos se desconocen la lectura de la obra estará claramente restringida. Pero no es ésta la única forma de percepción del arte. Para recibir cualquier mensaje debe, por lo menos, existir un esfuerzo del receptor por descifrarlo y, en el caso del arte, hay otras “lecturas” posibles (de tipo emocional). El espectador puede dejarse llevar por la obra y asociar a ésta las sensaciones e ideas que surjan en este proceso.

Para los artistas de finales de los sesenta, ésta era una cuestión de gran importancia en la obra y completaba el carácter procesual de la misma: es más importante el proceso de realización de la obra que ésta una vez concluida. Por eso, el público tenía un papel importante que desempeñar al leer las obras, al recorrerlas y al dotarlas de sentido, porque, en cierta forma, estaban completando el proceso de construcción de las mismas. Ciertamente, en muchos de los eventos de arte en el paisaje, los receptores de los “mensajes-obras” son un público no especializado. En este sentido, se intenta paliar este desconocimiento con breves cartelas informativas o con charlas directas con el artista “in situ”. El único riesgo de esta acción bien intencionada es que el espectador se acomode a la explicación que se da en la cartela, abortando cualquier intento propio de lectura y experimentación no-condicionadas de la obra.

Hemos de reconocer que hay un problema básico en nuestro país que afecta al modo en que el espectador ve el arte, y es el de la educación artística. Si el sistema educativo en vez de cultivar la percepción artística de la gente —ya sean niños, jóvenes o adultos—, tiende a borrarla del plan formativo, ¿cómo podemos pretender despertar el interés y conseguir que la gente se acerque a conocer estos proyectos? ¿De qué claves básicas o referencias dispondrán para interpretar las obras? En muchos casos, querer llamar la atención del público de manera excesiva hace que empleemos fórmulas más próximas al espectáculo que al arte. Fórmulas que acaban desvirtuando por completo las obras y a las que está demasiado acostumbrado este público-espectador característico de la sociedad postindustrial y tecnológica.

No consideramos tampoco que la ejecución de este tipo de obras deba regirse por una valoración únicamente estética o que la implicación del público deba restringirse sólo a una cuestión de gusto. Se trata de ir más allá, de buscar un sentido a la obra que se experimenta y a cómo ésta puede influir en el entorno. Una de las labores del artista es invitar a la reflexión, que no debe confundirse con la idea de tener que enseñar o educar al público. Si las obras en espacios naturales no deben quedar restringidas a cuestiones estéticas o de gusto, mucho menos deberán estarlo a intereses políticos o económicos —condicionantes de los que a veces la obra no consigue desligarse—. En este sentido la respuesta de una población respecto a una intervención artística que modifique considerablemente su entorno, por la razón que sea, debe ser escuchada. Estas respuestas se articulan de varias maneras. En ocasiones en forma de agresión directa contra la obra una vez instalada —como ha ocurrido en la *Isla de las Esculturas* (Pontevedra)—, o protestando para que se retire. Otras veces, se constituyen plataformas a favor o en contra de la obra, como ha ocurrido con el caso *Tindaya*. Pero, en general lo que suelen transmitir las diferentes comunidades en las que se han realizado intervenciones es que las aceptan positivamente sobre todo cuando se vincula a la obra algún aspecto relacio-



nado con el lugar. En esos casos, se logra despertar su curiosidad y se motiva su percepción, al unir su quehacer cotidiano a algo completamente ajeno a ellos (arte contemporáneo). De esta manera la percepción, aceptación y comprensión del público aumenta y se enriquecen tanto receptor como obra.

Para concluir este punto y a nivel de interpretación, nos gustaría apuntar algunas asociaciones erróneas que se leen incluso en algunos textos de críticos e historiadores. Nos referimos a las cuestiones que condicionan la interpretación de la obra. Por ejemplo, al clasificar las obras como *Earthworks* o como obras de *Land Art*, una de las razones que se apuntan es que los *Earthworks* son obras megalómanas, agresivas y nada ecológicas, en las que se emplean palas mecánicas y otra maquinaria pesada. En el polo opuesto de estas asociaciones, encontramos la imborrable idea de que lo “verde” es símbolo inequívoco de naturaleza y ecología. Se puede arar la tierra con la maquinaria necesaria para oxigenarla y prepararla para recibir las nuevas semillas y esta acción no tiene porqué degradarla. En cuanto al verde como sinónimo de naturaleza, existen pruebas de que detrás de muchas zonas verdes también hay contaminación, en ocasiones en formas no visibles.

#### 6.4. CUESTIONES QUE PREOCUPAN A LOS ARTISTAS ESPAÑOLES QUE TRABAJAN EN ESPACIOS NATURALES

Intervenir en entornos naturales se está volviendo una práctica habitual entre los artistas contemporáneos. El arte invita a la reflexión desde espacios que hasta ahora no eran propiamente suyos; ya no es imprescindible entrar en un museo o en una galería para ver obras de arte. Cualquier viandante puede descubrirse a sí mismo como espectador interrogándose ante una obra de arte que halla en su camino. Estas

propuestas “site specific” tratan de ser coherentes con el contexto en el que se desarrollan, y casi siempre son intervenciones de carácter temporal que invitan a la reflexión. En ocasiones, se trata de obras que nos presentan aspectos que apuntan a la forma de relación que mantenemos con el lugar que habitamos. En España no disponemos de esos vastos desiertos en los que los *land artists* norteamericanos hicieron sus primeras incursiones en el territorio. Sabemos con qué espacios contamos y la densa carga semántica de la que están dotados. Una de las preocupaciones del artista a este nivel es la intromisión en el espacio público obligando a ver su obra al transeunte. En este sentido, muchos artistas actúan de manera bastante responsable, tratando de no imponerse al lugar intervenido. Pero también existen otros artistas que no cuidan tanto ese aspecto fundamental de la actuación en espacios naturales.

En muchas ocasiones, dependiendo del interés que puedan tener las instituciones financiadoras, las intervenciones pueden parecer meras contribuciones al espectáculo, parte de una escenografía o simples adornos a un entorno. Ésta es una de las preocupaciones del artista que vela por la no manipulación del significado de su obra para que éste pueda llegar al receptor. Pero dependiendo de la utilización que se haga habitualmente del espacio intervenido, éste será capaz de contaminar la obra con esas otras lecturas a las que está acostumbrado su usuario. El artista que sea capaz de producir con éxito un diálogo con ese entorno se informará previamente de esos usos para emplearlos a su favor. En otros casos, los espacios se distorsionan ante la presencia de numerosos soportes publicitarios que los revisten y transforman. El ciudadano está relativamente acostumbrado a estas mutaciones en espacios de la ciudad y a realizar una interpretación casi inmediata de los mensajes publicitarios. La publicidad suele jugar con mensajes directos de fácil lectura y el arte suele invitar a reflexiones más pausadas, en ocasiones molestas y nada gratificantes. El artista se debate con frecuencia entre realizar su trabajo o renunciar a ciertas situaciones que acaban condicionando la obra.

Independientemente de las temáticas tratadas por los artistas que trabajan en este medio, un sector de ellos desea responder a través de su obra a distintas inquietudes sociales y comprometerse con las mismas. En ocasiones, reclamar una manera más armónica de relación con el entorno, conservar la memoria de un lugar, hablar de la problemática de una comunidad, denunciar la degradación de una zona... en definitiva, tratar de ser *consecuente* con los contenidos que pretenden vehicular este tipo de obra. Pero es evidente que no todos los artistas pretenden hacer arte comprometido y aunque muchas intervenciones inviten a relacionarse más con el entorno natural no tienen porqué llevar implícitas ninguna intención de tipo ecologista.

En muchos casos, el artista se siente motivado a la hora de intervenir en un espacio natural por la posibilidad de participar en la interrelación del espacio y sus habitantes. A través de su trabajo puede provocar un encuentro entre distintas percepciones y lecturas de la obra derivadas de la asistencia de distintos públicos -gente del lugar, ajena a él, vinculada al arte o no, etc.-. Este buen diálogo entre la obra y el lugar es vital para muchos artistas, y debería serlo para todos aquellos que intervienen en este tipo de espacios.

## Notas

1. Recordemos que la arquitectura es capaz de crear y modificar paisajes, como también somos capaces de transformarlos a través del urbanismo o, talando algunos árboles para procurar pasto al ganado o para cultivar.
2. Las intervenciones de *Land Art* estaban destinadas a desaparecer, no porque la acción se acabara en un tiempo determinado, sino porque el resultado artístico de la intervención realizada en el espacio natural quedaba expuesto a la acción de agentes atmosféricos y, por tanto, a la erosión y a la extinción. Por este motivo, no era de extrañar que las fotografías y películas se convirtieran en recursos que facilitarían el registro de acciones o intervenciones efímeras en el paisaje, paseos por éste y otras obras de duración concreta y finita. Razón que justifica la aparición de todo este material documental en salas de exposiciones.
3. Inaugurado en enero de 2006, el CDAN, Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas (Huesca), sigue desarrollando la línea de investigación sobre arte en espacios naturales, iniciado por las jornadas con el mismo nombre (celebradas entre 1995 y 1999). El nuevo ciclo comprende los cursos: 2006: Paisaje y pensamiento, 2007: Paisaje y arte, 2008: Paisaje y territorio; 2009: Paisaje e historia y 2010: Paisaje y patrimonio.
4. Capítulo 3 “The Land and the site” de su libro *Land Art*, pp.115 y ss.
5. El comisario de *La illa das esculturas*, Antón Castro, había previsto la construcción de un mirador para que el *Laberinto* de Robert Morris pudiera ser visto desde arriba, que en la actualidad sigue sin construir. A pesar de los intentos por contactar con él, no ha sido posible entrevistarle.
6. Artistas como Agnes Denes, Alan Sonfist o Helen & Newton Harrison.
7. En Europa, concretamente en Holanda, pueden verse el *Observatory* (1971), de R. Morris y *Broken Circle/Spiral Hill* (1971), de R. Smithson, obras no previstas como permanentes, pero que han sido conservadas a petición de la comunidad que habitaba las zonas donde se construyeron. Otras obras, como *Complex I* (1972-1974), de Heizer o *Roden Crater* (1992), de James Turrell, siguen en construcción y podrán visitarse una vez concluidas. Numerosas obras de *Land Art* de distinta naturaleza tanto formal como conceptual ya no pueden verse, pues han desaparecido erosionadas o debido a su carácter voluntariamente temporal, recuérdese por ejemplo: *Dissipate* (1968) de M. Heizer o *Valley Curtain* de Christo.
8. Esta obra formaba parte de la exposición “Sculpture Off the Pedestal” organizada por el Comité de Mujeres del Grand Rapids Art Museum.

## APÉNDICES





## APÉNDICE I. TEXTOS DE ARTISTAS



La siguiente selección de textos de artistas ayuda a comprender un poco mejor sus obras y las motivaciones de las que parten. Muchos pertenecen a artistas consagrados con una trayectoria madura y definida, pero también se ha querido incluir algunos escritos de artistas emergentes sobre los que se habla en esta investigación.

I.1. EVA LOOTZ: “NOTA DE EVA LOOTZ”

I.2. NACHO CRIADO: “REFLEXIONES EN TORNO A UN TERRITORIO”

I.3. MANUEL SÁIZ: “NOTA DE MANUEL SÁIZ”

I.4. PEREJAUME: “UN PAISAJE ES UNA POSTAL HECHA ESCULTURA”

I.5. PEREJAUME: “PARQUES INTERIORES. LA OBRA DE SIETE DESPINTORES”

I.6. CESAR MANRIQUE: “MOMENTO DE PARAR”

I.7. LUIS ORTEGA: “EL DESORDEN EN SU SITIO: ESPACIOS DEGRADADOS, ABANDONADOS Y DESENTENDIDOS”

I.8. LARA ALMÁRCEGUI: ROTTERDAM 1999-2000

I.9. SERGIO MOLINA: “COLUMNNA SECA”

I.10. LUCÍA LOREN: ANOTACIONES EN LA SELVA DE HORCOMOLLE

I.11. RAFAEL TORMO I CUENCA: “UNA SUBVERSIÓN CARENTE DE HORIZONTE EMANCIPATORIO NO SE PUEDE ESCONDER SÓLO EN LA INOCENCIA DE LO LÚDICO”

I.12. FERNANDO GARCÍA DORY: “SEMILLAS EN RED”





## I.1. EVA LOOTZ: “NOTA DE EVA LOOTZ”

A pesar de lo que han escrito personas amigas —que evidentemente son libres de expresar su parecer—, diré que para mí Beuys no fue la influencia clave, entre otras cosas porque lo conocí tarde, desde España, y cuando en lo esencial ya había escogido mi rumbo.

Si a mí me ayudó algo a la hora de arrancar fue la *literalidad* americana y, tal vez más esencialmente, el hecho de cambiar de país. “Estrenar” un país, empezar de cero.

Después de todo, el motor que me impulsaba era un malestar agudo. Venía de un ambiente hipócrita y empapado de “Cultura” hasta las cejas. Y lo que necesitaba por encima de todas las cosas era hacer *tabula rasa*, es decir, barrer y vaciar la casa. Necesitaba decir: fuera metafísica, fuera angustias tardo-existencialistas, fuera sueños, fuera papá -y- mamá, fuera lamentos más o menos enmascarados por la muerte de dios, fuera el enredo del sado-masquismo vienés, fuera las “herencias gloriosas”, fuera todo ese pringue (...)

Me acogí enseguida a los líquidos para impregnar telas, lonas y papel secante, pero muy pronto los líquidos se convirtieron en espesos y aglutinantes como la cera y la parafina, pero también en colas y lacres. Se inició así una fase que apreció especialmente y que siempre llamé de las “papillas elementales”. Me planteé una cohesión arcaica previa a la estructura, una materia-masa resultado del enfriamiento de las ceras y unas mezclas fruto de la viscosidad y la adherencia, dando lugar a unas obras que tienen algo de pasteles viejos, entre negruzcos y polvorientos, o de la muda de piel de las serpientes. (...)

Supongo que lo que en el fondo quería por aquel entonces era derretir el mundo y a la vez cocinarlo de nuevo. De hecho no tardé mucho en derretir plomo y en ocuparme del mercurio. Eso me llevó a su vez a

interesarme por la arqueometalurgia y la minería, por ese peculiar teatro que la extracción de minerales y piedras despliega en el paisaje. Se imponía de pronto reivindicar canteras y pozos mineros como “escultura negativa”. Preparé material para una posible película sobre Riotinto y sobre Almadén [que no llegó a realizarse] y empecé a trazar redes de los caminos del trueque y los circuitos del intercambio, y con ellos reflexionar acerca del lugar, del lenguaje, de las huellas y también acerca del hecho de ser mujer.

(...) a partir de un momento determinado (después de la realización de la pieza *Metal* en la Fundación Valdecilla) [empecé] a dejar paso al lenguaje y sus sedimentaciones, a introducir reflexiones, dejando aparecer huellas y quedando atrás de los presupuestos iniciales de la exclusividad de lo matérico, dando lugar a piezas como *Noche, decían*, en las que el lenguaje ya es utilizado como archivo.

Eva Lootz, 1998.<sup>1</sup>

## I.2. MANUEL SÁIZ: “NOTA DE MANUEL SÁIZ”

Gran parte de las obras en las que trabajé en los años ochenta tienen una deuda formal directa con las obras del arte povera. Utilicé materiales que estaban propuestos por sus artistas, los usé de manera análoga, y disfruté con las mismas calidades y contrastes. También habían sido presentados ya en sus obras algunos problemas escultóricos que me interesaban, tales como el del carácter efímero y procesual de la obra de arte, el de la colocación del objeto en el espacio, o el de la ordenación geométrica de una clase de objetos heterogéneos, en principio, a la idea de orden.

El momento de esos problemas ya pasó y, tanto en mis obras como en otras que me parecen significativas en el panorama artístico contemporáneo, no queda

rastros formales claros que pueda ser referido a este grupo de artistas. Sin embargo, se ha ido mostrando con el tiempo que lo que fue más importante de esa época está desde entonces en el ambiente, asumido de tal manera que es difícil tomar un punto de vista externo que permita hacer distinciones sobre “influencias”.

El arte povera es la culminación del espíritu iconoclasta y descontextualizador de las vanguardias. Compartió con otros movimientos de la época una actitud nueva, una manera de relacionarse con el arte y con la vida que ha quedado “residente en el sistema” y por la que tiene que pasar todo intento de pensar el arte actual: ruptura de los marcos y convenciones artísticas, disolución del campo específico del arte, una perversa relación con el estilo que hace difícil conservar la idea de un autor romántico con una “trayectoria” dentro de la cual se conserva la identidad del autor. Quizá sólo el arte minimal fue contra esta corriente, reafirmando el carácter sagrado, único y separado de la obra de arte. El minimal desea ser puro y sólido, mientras que el arte povera se desborda y diluye en su relación con lo social, en el cambio a pulsos frenéticos de los objetos, en la interacción con otras disciplinas que a partir de aquí ya no han podido ser consideradas aisladas, al destruir el argumento, que es el lastre más pesado que arrastramos del mundo anterior. El arte povera es un arte fluido, y la fluidez es un axioma de nuestros tiempos.

Manuel Saiz, 1998.<sup>2</sup>

### 1.3. NACHO CRIADO: “REFLEXIONES EN TORNO A UN TERRITORIO”

Ante una intervención o consideración sobre las Minas de Ojos Negros, propuesta efectuada en el marco de la convocatoria Arte, industria y territorio, y después de muchos interrogantes que me he planteado, estoy dispuesto a considerar no sólo mi posición,

sino lo que se ha venido a llamar *land art* o trabajo en la tierra.

En principio, habría que distinguir dos cosas: no lo que es el trabajo, lo que es la Naturaleza, sino de lo que aquí se trata como espacio de intervención ¿qué es el territorio?

Aquí surge mi primer interrogante, puesto que para muchos artistas de *earthwork* —Robert Smithson, Denis Oppenheim, Michael Heizer—, la naturaleza adquiere unas connotaciones aparentemente similares pero sin matices bastante diferenciados. No serviría tanto para el caso que nos ocupa, que es la intervención en un espacio concreto —antiguamente unas minas— y cuyo entorno prácticamente aparece como una especie de naturaleza baldía disnificada únicamente por su emplazamiento.

Esto creo que sería una de las cosas a tener en consideración para no encontrar ciertos parangones con lo que fueron proyectos que en su momento se hicieron y que han ocupado a unos y a otros artistas en zonas muy diversas.

Sería diferente todo el proyecto colectivo que se hizo entre ellos: Walter de Maria, Heizer, Smithson... a proyectos específicos como los que ocuparon a Walter de Maria cuando hizo su *Campo de rayos*.

Aquellas connotaciones suficientemente explicadas por él tenían una historia, unos antecedentes y sobre ellos desarrollaban sus proyectos.

Sin extenderme más sobre el tema de Naturaleza y Territorio me vienen a la memoria mis primeros trabajos relacionados con la naturaleza en un entorno muy concreto: el río Guadalquivir en Menjíbar, pueblo en el que yo nací y, donde me propuse trabajar con el material y las características de ese entorno. El trabajo en el barro, ajustarme a las grietas de las rocas, encontrar, a fin de cuentas, una identidad en el territorio del que yo provengo.

Anteriormente había trabajado en Cuenca como fórmula de cambio de lo que podrían ser obras de tipo morfológico –de tipo formal– a obras de una función totalmente diferente, que inicié con un proyecto que se llamaba *Rastreos y Recorridos*<sup>3</sup>. Se trataba en estas obras de hacer un reconocimiento del terreno, de encuentro y sugerencias para elaborar un nuevo sistema de trabajo.

Estos trabajos, más que de intervención, eran trabajos casi de fichero, trabajos de documentación y de una posterior reflexión. Explico estos términos para que no se confunda mi relación con los trabajos de los llamados *artistas de la tierra* sobre todo en Estados Unidos, puesto que estos trabajos en aquel momento eran muy importantes para mí y nada similares con aquellos: ni en sus dimensiones, ni en sus intenciones.

Los trabajos en Estados Unidos estaban más ligados a la dimensión del tema de la crítica, el espacio, concebidos para el arte. Espacios donde se ha historiografiado el arte, que se avalaba en dichos y hechos a la escuela de Sócrates por el espectáculo, y de aquí aparece toda una nueva intención.

Recuerdo una definición para establecer incluso matices dentro de lo que son los artistas americanos, una definición de Michael Heizer a propósito de sus trabajos donde él habla de que sus trabajos deben estar localizados en espacios apartados, que lleven al artista que pueda contemplarlo a un estado de cierto misticismo.

Para Smithson, sin embargo, es todo lo contrario: todo este misticismo no pasa más allá de ser un idealismo *snob* y está en relación con la naturaleza en ese sentido de idealismo.

Los emplazamientos más humildes, o incluso degradados, dejados por las intervenciones mineras, constituyen un reto mayor para el arte y una mayor posibilidad para estar en soledad.

Las impresionantes canteras y escombreras sin embellecer son una prueba

Con ello, Smithson habla de la naturaleza como de un proceso en el tiempo. No habla en ese sentido anecdótico de tergiversación o de un incesto pecaminoso que nos condujera a un cierto comportamiento moralizante en nuestras actitudes para intervenir en ellas.

Cita también el término de ecología, ecología casi reaccionaria, cuando se aplica a una cierta moral sobre este tipo de intervenciones.

A propósito de esta última cita, él habla de desplazamientos más humildes. Ahí es donde yo encuentro la posibilidad de debatir las posibles intervenciones o propuestas para las Minas de Ojos Negros que, como decía anteriormente, pertenece a ese capítulo de espacios no ya tanto degradados como espacios prácticamente más atractivos, al haber sido productores y al haber tenido una función a través de la minería.

Creo que es un espacio donde se habita el vacío, es una gran cicatriz ya hecha, ya perfectamente cerrada, donde lo que queda es la misión de escuchar el silencio, habitar el vacío y reconocer la herida, no tanto con un estupor simplemente, sino con una forma de relación con esta soledad, con estos elementos residuales de su entorno.

¿Qué es ese intento de embellecer el paisaje, de poetizarlo más allá de la propia poética de devastación, del reconocimiento de su propia ruina?

Corre el riesgo de convertirse en una necrópolis objetual o ideal. Siempre estaré en contra de la dirección del ajardinamiento.

Para que el espacio pueda seguir siendo el mismo, y el tiempo siga siendo eso: tiempo, no tan notable ni tan dominable como podamos creer, propondría un ajuste entre lo que el espacio es y lo que del espacio se pretende.



A partir de estas consideraciones me gustaría hacer un reconocimiento más exhaustivo y real del entorno de las Minas de Ojos Negros para elaborar un trayecto.

Nacho Criado, 2002.<sup>4</sup>

#### I.4. PEREJAUME: “UN PAISAJE ES UNA POSTAL HECHA ESCULTURA”

Tal como hacen los árboles en la superficie de un estanque, los hombres hemos aprendido a alisar la tierra en un papel, inventando el paisaje portátil, el paisaje de mano, el recuerdo pasado a limpio con una luz diferida, la mirada fósil en el cuerpo de papel, el escamoteo del tiempo, el sedimento de superficies en el fondo del agua: la impresión de postales y su copia, una sucesión de espejos, de claridades encartonadas en aguas ausentes. ¿Forales de puerta o postales? Muros con anhelos de ventana, una ventana invariable revestida por fuera: árboles de imprenta y montañas, montañas aquí a mano, ¡tan lejos! Aquella mañana no es este papel, pero es todo lo que sé de ella, todo lo que ignoro de ella; la hora misma de aquella luz. Este papel dice aquella mañana, reflejo de aquel lugar en esta hora, semilla de un paisaje en otro. Conjuguo en presente aquella mañana, vuelvo a encontrarla ahora luminosa en un giro de postal por el turismo infinito de la mirada: el agua pasa, la hierba crece, se hace de día, llueve, aquella y esta mañana. Vivimos como si viviéramos; el presente es el retrovisor del futuro: una postal cambiante donde todo se convierte en dos dimensiones en un tiempo secreto, un collage constante que deja y recoge, una postal que se deshíela en otra, que se desdobra, que se traduce, otra: Sintra y Munich al lado, el mar, mitad mar y mitad estanque, el estanque de les Bulloses, el Atlántico. Sintra y Sintra alejadas, la cima del Bassegoda reflejando el Jungfrau en la garganta del Brull, en el estanque de les Bulloses, en un mar anterior, a lo largo de un torrente de aguas re-

trospectivas. Un árbol de Sintra, un árbol de Munich, una postal de Sintra en Munich.

Estoy en Barcelona a las cuatro en punto de la tarde, y en la cima del Bassegoda, –pero también en Sintra, con un paisaje nevado en las manos, y en Munich contemplando una postal idéntica. Pasan los coches con los faros encendidos, con montañas soleadas en los retrovisores, bajo el firmamento que esconde el sol de las cuatro de la tarde, mientras barajo postales en los últimos vagones de un largo paisaje. Un bosque de secoyas, una arboleda de traviesas donde las montañas del fondo clavan los raíles, un fondo de postales nevadas bajo un cielo verdoso, una sucesión de términos y de límites en el mismo cristal ya distinto por la corriente de postales, en el entretejido climático que las fusiona en el ensamblaje de un paisaje desplegable sólo inteligible tras una mirada anfibia. Me miro en la ventana: “Mer de glace de Chamonix”, “Santa Cruz of gian sequoia”, “Eruzione Vesuvio”, paisajes salientes de un girar de hoja, trasladándose con un sello en el vértice, esperando que la linterna de un faro, el encuadrado de un atlas o el telón del Liceo les haga aparecer aquí ordenadamente. Según el orden poético de las apariciones, pues hemos superado el orden cartográfico y sólo la metáfora nos permite ir de un lugar a otro sin perder el sentido por esta naturaleza levitante y desprendida. ¿No es este el *collage* más extremo?: la parcelación del suelo, los paisajes maquinados y su trasplante finito por la superficie desértica de éste –que nombra Max Ernst– “Age de la colle”.

En la cima de postales del Bassegoda estoy en el Liceo con postales en los palcos, con fragmentos de aerolito de un paisaje contra otro paisaje, contemplando las hondonadas del Brull –donde las postales están aún, tan por tocar, tan ordenadas que ni lo parecen–, bajo el firmamento móvil que forman los coches con los faros encendidos, sobre el forro de postales de los continentes, por los retrovisores de las cuatro de la tarde, bajo la aviación del sol y la luna. Son las cuatro y cinco de la tarde en el cielo pretérito de una panorámica de cuatro esquinas. ¿Qué andenes, aún no pu-

blicados, costean las orillas de esta sola postal? ¿Qué móviles paisajes? ¿Qué cascada de reclusa la retiene? ¿Qué barandilla de balcón? ¿A dónde han ido a parar los volúmenes de tantas imágenes? Un paisaje llano es una palabra y el mundo un poema que gira en un nocturno de buzón.

Hemos convertido al mundo en una postal repetida, la única con luz en la superficie del olvido, y ahora necesitamos –inseguros de existir– fragmentos que revelen fragmentos, retrovisores que diferencien y constaten cada momento de esta postal inabarcable que vivimos por delante y escribimos por detrás.

Perejaume

Cima del Bassegoda. Las Tribunas.<sup>5</sup>

## 1.5. PEREJAUME: “PARQUES INTERIORES. LA OBRA DE SIETE DESPINTORES”

Escombrau mes petjades en l'altura; ja no hi faré més nosa.

J. VERDAGUER

A fi y efecte que lo tal pintant sia privat de pintar.  
CÓDICE DE LA CORONA DE ARAGÓN

La despintura es una fórmula bivalente mediante la cual la pintura pone en cuestión algunos de sus propios fundamentos. Cuesta imaginar a los cuádristas actuales desatentos a esa mirada de asombro, quimérica, con que todo se nos muestra pinturoso, y así es como, en la medida en que, a los pintores de hoy, una parte de oficio nos rechaza y otra nos reclama, la pintura se ha convertido en un centro vivo de reflexión y controversia. En definitiva, aún no sabemos discernir con suficiente nitidez si el de despintar es un oficio nuevo o si se trata de un puro simulacro del oficio de pintor o, incluso, si no es un subterfugio que se ha procurado la misma pintura para seguir pintando, sólo que ahora

lo hace sirviéndose de pigmentos que le vienen, o parecen venirle, en contra. Los ejemplos de despintores que hemos recogido son, como veréis, de muy diversa intención. Lo que realmente los agrupa es un punto de partida, que para todos los despintores viene a ser el mismo: la búsqueda de un mito mayor en el que se integren la pintura y la antipintura. En esa búsqueda es donde los despintores despliegan toda su ambigua posición, vagamente conscientes de que pintan de no pintar. Tratando de escoger el disolvente exacto, el anticolor adecuado...; por más que, mentalmente, puedan buscar para el artista, la pintura y el arte un lugar donde ocultarse, en realidad intentan seguir ejerciendo su oficio, aunque sea agrupados en la licencia retórica que el nombre de despintores les otorga. Si la despintura se impusiera, si estuviéramos ante un período semejante, si fuera ése un rasgo fundamental en el arte que ha de venir, entonces la trayectoria del lenguaje habría tenido tres fases bien diferenciadas: el uso de sus materiales expresivos en el período tradicional, la desnudez de los materiales expresivos en el período moderno y el castigo de los materiales, su práctica eliminación, o tentativa de eliminación, en el período actual. Pero eso está por ver..., y ahora sólo podemos referir el artero cuestionamiento que, de la pintura, parece que estén haciendo algunos artistas, entre los cuales hemos elegido a los siete que siguen.

El primer despintor que hemos de ver se ha hecho arquero. Para él los colores están colocados en el mundo de una manera bastante ajustada y tan provistos de óleo que, con sólo acertar el tiro, ya le satisfacen; poner más colores o copiarlos sería redundante. De ahí viene que vaya a los sitios armado de arco y carcaj, con pinceles largos como saetas, y busque entre los lugares los más pintorescos y en ellos haga servir su arco de madera pulida, y sea el primero en acertar los colores, cada uno por el tono preciso que tiene. Cuesta no ver, en sus ejercicios, un aire medieval y legendario cuando lanza, para cada tono que persigue, su disparo infalible y, hasta que no le queda ningún pincel en el carcaj, lucha con el paisaje como el caballero con el dragón, y se va sirviendo de pinceles

de manera que, con aquel hecho de arquiería, el paisaje quede, a la postre, tendido en el suelo, con un chorro de trementina cayéndole por las heridas.

Este segundo despintor también increpa a su oficio con el propósito de que el mundo comience a desaccumularse, pues hacía tiempo que observaba las trementinas de un aire envenenado de química y los engrudos de tierra, acarreados de un lado a otro en grandes paladas, así como las pintaduras sucesivas que lucían las cosas, apiladas una encima de otra en diversos pisos cremosos. Él, entonces, decidió encerrarse en el taller días y días, por si encontraba una pintura con poros tan amplios que fuera transparente y totalmente fungible después de haberla usado. Sus investigaciones de una pintura que no dejara rastro de nada si no es un milagroso efecto en el observador le han llevado a idear una pintura que apareciera delante de un público reducido por la acción de unas imágenes alumbradas por un efecto de proyección, siempre a través de un mecanismo secretamente guardado. Nuestro despintor cree que esa especie de pigmentos tecnológicos combinan tan magníficamente el sentido total de la creación y la disolución que nos han de permitir, en breve, servirnos de una pintura opalescente y tenuemente luminosa que, guardada en frascos diminutos, podremos hacer aparecer, expandida, en los lugares más inesperados, y todo ello a través de una tecnología suficientemente depurada que ha de aligerar la propia faramalla de sus procesos. Y en eso es en lo que sigue ocupado, en busca de una pintura desnuda y porosa, de una extrema nitidez mediática, gracias a la cual el marco que le da soporte no ha de quedar untado ni recibir otro contagio que el puro milagro de su aparición.

Este otro despintor —el tercero de acuerdo con nuestra cuenta— se propone simplemente reparar un agravio secular e intenta devolver las pinturas a aquellos lugares de donde han sido extraídas, restituyendo asimismo a los lugares las imágenes que habían intentado llevarse. Para hacerlo va en busca de cuadros acerca de los cuales conoce qué motivos y parajes los

han inspirado y, una vez los consigue, retira de ellos toda la pintura, sirviéndose de decapantes y disolventes. Las costras de pintura que obtiene así, las guarda cuidadosamente en una caja y con ellas va a los lugares de donde aquellos pigmentos proceden en imagen. Una vez allí, excava en la tierra un hoyo de un codo o más de profundidad y deposita en él las costras de pintura como quien hace una ofrenda. Acto seguido, las cubre con tierra, de manera que se pierda totalmente su rastro.

Al despintar que sigue, de tanta convicción como tiene, le ha ganado la oratoria en el empeño de persuadir a sus colegas pintores de que dejen de pintar. En realidad es, pues, un activista, avezado en discursar de palabra, que defiende una naturaleza limpia de ungentos y pinturas, como una cara fresca, sin maquillar. Elocuente y verboso, corre a los talleres y a los recintos donde sabe que se reúnen artistas y, muy especialmente, gusta de ir a los sitios frecuentados por los que pintan al aire libre y, una vez allí, les habla de esta manera: “Dejad de reproducir las cosas, dejad también de inventar cosas para reproducir! Contemplad la arboleda como arboleda que es, ¡qué otra podría superarla! Gozad, pues, de cada cosa tal como esa cosa se presenta. Y si la actividad literaria o pictórica os marca el deber, mirad la arboleda misma como una actividad literaria o pictórica que se despliega hasta el infinito y que simplemente hay que captar. En nada tenéis que sentir os más complacidos, con nada más engañados, con nada, tampoco, delante de un arte más realista y verídico, que en esa pintadura que el cielo hace sobre las cosas y que las cosas hacen entre ellas y que cada cosa hace de ella misma. Creedme, amigos artistas: quien pinte otra vez las cosas, sea quien sea, no deberá poner más pintura que la que llevan puesta, antes bien quitarles alguna capa por si así las descubrimos en vez de volverlas a pintar”. He aquí como le gusta hablar a este despintor, a los pintores que encuentra, se esfuerza por encontrarlos y decirles todo esto para que renuncien al mundo de las imágenes y a los amontonamientos más banales. “Haceros un agujero dentro —les dice— para que el mundo retor-

ne adentro, para que el mundo retorne así al origen como único original, para que el mundo repose, otra vez, en él mismo y la visión no os sea sólo exterior sino también de dentro.” La obra de este despintor son todos aquellos que le escuchan. Y esto viene a cuento porque han sido algunos de sus más fervientes seguidores quienes se han agrupado bajo el nombre de los vistadores. No poseemos todavía datos suficientemente fiables para precisar el número de los que son en verdad y tampoco en qué grado su actitud ha de durar o es una pura emanación de las doctrinas de su maestro. Los vistadores, según tenemos entendido, son aquellos que practican la vista y miran de guardarla sin haber menester de nada más, y procuran que la vista, así tan neta mente guardada, se comuniquen, a través de ellos, en la manera de vivir, de ver, de decir... Por su parte, firman con el ojo lo que sólo ellos saben, y dejan así que las cosas se muestren a favor de ellas mismas, sin acapararlas para nada. La pintura es para ellos una pura fuente de luz. Más que a ver, el autor vistador va a los lugares a preguntarse qué dibujan los lugares en él..., y ve cómo los lugares le observan y hacen leves trazos en el aire para que sólo él los vea y los admire... He ahí, pues, cómo los vistadores ejercen o ven jercer la pintadura en su misma persona y, a la vez, son la obra de aquel despintor que acabamos de ver, cuya oratoria parece haberlos convencido.

El despintor número cinco es, en cambio, callado por temperamento y huye de los lugares demasiado concurridos. Tal vez era a causa de su timidez y mansedumbre que le gustaba hacer, con las herramientas al hombro, horas y horas de camino. Cansarse le aliviaba enormemente. Para él era un acto de reparación y de gozo por cómo celebraba que las cosas permanecieran en su sitio y no fuera necesario reproducirlas ni pintarrapearlas sino simplemente caminar con sus bártulos. No conocía pintura más reverente y huidiza que aquella que le llevaba de paso por los parajes más agrestes cargado con las herramientas de pintar. Más adelante, y pensando en la actividad propiamente gráfica de sus desplazamientos sobre el terreno, se imaginó qué paisajes no dibujaban, también, tantas

pinturas que constantemente se desplazaban por el mundo para ser expuestas por doquier. Entonces se complacía en imaginar la cantidad enorme de cuadros que cada día va de un sitio a otro, y cómo esos cuadros contornean, con paisaje propio, los relieves naturales o dibujan en el aire sus destinos, a través de toda clase de medios de transporte. Justamente viendo cómo los cuadros adoptaban, por lo general, recorridos poco escarpados, demasiado rectilíneos y voladizos, ha pensado asignar a algunos cuadros de autores que él veneraba especialmente recorridos más concretos y de más fuste. De manera que carga un cuadro al hombro, tal como antes hacía con las herramientas, y se encarama a pie por un paraje ríscoso que el cuadro contornea de manera que la pintura obedezca paso a paso al relieve real por el que él la lleva. Mientras lo hace advierte una tercera dimensión en la pintura, una vertiente escultórica de los cuadros ya ultimados que sus autores, a buen seguro, no habían sospechado. Ha sido con vistas a tales esculturaciones que ha llevado una pequeña tabla de Giotto por las sierras del país de Gales y un monocromo de Rodchenko por la costa oriental de la isla de Córcega y tiene pensado ceñir las grandes cimas del Atlas con un paisaje de Ferdinand Hodler.

Como los anteriores, el sexto despintor venera el paisaje como la cosa más importante que hay, porque, como ellos, cree que el paisaje abarca todas las cosas, es todas las cosas. Para este despintor, sin embargo, la pintura no tiene ya más dilaciones, más retos que ofrecer. Las grandes transformaciones físicas y humanas que ha sufrido el territorio le han llevado a tomar partido por las actividades que afianzan los lugares, que los fortalecen, en detrimento de aquellas otras, pinturas o deportivas, que consumen infatigablemente el peso y la presencia. Por lo demás, este despintor consideraría aborrecible que siguiéramos hablando de él unos minutos más. Simplemente ha decidido dejar la pintura para trabajar en el paisaje del oficio que, según él, es más beneficioso, ya sea labrar la tierra, ir al bosque, guiar el ganado o, simplemente, dar amistad a aquellos que todavía viven allí como él considera que



se ha de vivir. El suyo es, pues, un ejercicio de desaparición: hacerse labrador, o artigador, o campesino, internarse en el paisaje y eludir frontalmente cualquier derivación divulgativa de su arte.

Hay todavía un séptimo despintor, pero el paisaje es tan redondo y la naturaleza tan cóncava que este despintor vuelve a ser pintor. Según él, Duchamp ya había tanteado la despintura, el ready-made era ya, según tenía observado, un subterfugio, el intento de una pintura limpia, ofrecida en su totalidad a la mirada, y por eso ahora no podemos afirmar que haya resultado menos predadora esta pintura del ready-made que la pintura tradicional, antes bien ha terminado por poseer más invisiblemente y en mayor número las cosas. Al despintor que se ha vuelto pintor le gusta observar cómo, aunque de entrada creímos que sería bastante agradable tomar por arte cualquier cosa que nos saliera al paso, no hemos tardado en ver que, a consecuencia de este hecho, se artificaba en un grado mayor, pinturoso y remirado, nuestro entorno. De ahí viene que haya pensado que quizás sea la pintura misma, y no otra cosa, la que ha de sacarnos de este pintamiento abominable y es culpa nuestra no saberla usar adecuadamente y haberla lastrado con un mal uso. De ahí viene que haya encaminado todos sus esfuerzos a averiguar si hay una pintura que mantenga la inocencia, con un estilo nutriente de representación, un estilo que, más que capa, eche raíces, y de un arte tan audaz e ingenioso que supere cualquier previsión para que quede de él la pintura ready-mida después de haber dado tumbos por doquier y sin tino. La gran fidelidad con que este artista vive su vocación le ha de permitir, según él, discernir en qué parte la pintura es una materia despierta y en qué parte es una materia embrutecida y, una vez establecido esto, obrar en consecuencia.

Perejaume.<sup>6</sup>

## I.6. CÉSAR MANRIQUE: “MOMENTO DE PARAR”

Alcanzar la meta de la utopía es conseguir lo imposible. La utopía puede ser una realidad cuando el alma se manifiesta volcándose con entusiasmo de salto-récord para conseguir esa singularidad de la creación. La plenitud de saber dar esa conjunción armónica, solamente alcanzada por la inteligencia de un instinto intuitivo que ni el hombre mismo puede controlar a través de esa aparente lógica establecida, es lo que puede satisfacer plenamente la capacidad de crear. Por profecía del destino, en la isla de Lanzarote se logró el milagro de la utopía. El pueblo de Lanzarote ha conseguido por primera vez en su historia un sentido general de conceptos estéticos, por sus ejemplares obras realizadas. Su insólita naturaleza, a través de un nuevo sentido estético, ha podido lograrse por un nuevo concepto del Arte con profundo sentido didáctico. Así ha llegado, por ese entendimiento antropológico de una general visión, a la aceptación plena del cuidado de la belleza, de su arquitectura y de sus espacios. En otro nivel, los lanzaroteños han entrado en algo que nunca se han atrevido a utilizar: la fuerza de la autodeterminación y solidaridad, al empezar a darse cuenta de la destrucción de su armonía, de su medio y de su identidad. Lo que realmente no se puede creer es que, después de haberse conseguido en la isla de Lanzarote el milagro de la unidad armónica, y de ese nuevo concepto Naturaleza - Arte, no se haya comprendido en absoluto y sin la más mínima visión de futuro, lo que podría haber sido su brillante porvenir. De haberlo entendido, podríamos haber dado un ejemplo a nivel mundial con orgullo y una riqueza permanente, y no se daría el suicidio que estamos provocando, por un torpe egoísmo sin límites. Lo verdaderamente dramático es que después de los esfuerzos y trabajos realizados con un desbordante entusiasmo de amor y entendimiento de la enorme belleza escondida y sin catalogar de nuestra vulcanología, para elevarla al más alto nivel, surjan ahora una serie de “personajes” con el solo propósito de

explotar ese prestigio conseguido por nuestro pueblo, sin importarles en absoluto la ruina de la isla, exterminando, en el más mínimo tiempo, el legado de centenares de milenios de evolución vulcanológica y geológica. La pregunta: ¿Quiénes son los responsables? Creemos que cualquier gobierno tiene la obligación de cuidar el espacio que nos sirve para el desarrollo de nuestras vidas, de la educación y cultura, de nuestras riquezas y, sobre todo, de la “permanencia de esa riqueza”. Siempre estamos oyendo disculpas, inconvenientes, aprobaciones anteriores, leyes caducas y un sinfín de aparentes tropiezos que parecen imposibles de corregir, con tal de no parar esa barbaridad que se nos echa encima.

Todo se puede corregir. Depende del entusiasmo, de tener una verdad en las manos y una valiente y honrada decisión. El único inconveniente, y eso ya lo sabe todo el mundo, es cuestión de compra y venta. ¿Tendríamos esperanza? ¿Podremos salvar ya lo que nos queda? ¿Es cuestión de visión inteligente? Creo que el caso no puede ser más evidente, descarado y elemental para darse cuenta que ha llegado el momento de PARAR.

César Manrique, 1985.<sup>7</sup>

## I.7. LUIS ORTEGA: “EL DESORDEN EN SU SITIO: ESPACIOS DEGRADADOS, ABANDONADOS Y DESENTENDIDOS”

### INTRODUCCIÓN

Una persona entrenada a ver, dirige su mirada hacia los espacios abandonados por la minería y la industria, en una época marcada por el apogeo de la bioconstrucción, la obtención de energía y la industria química. En ese acto, un artista ejerce de cronista, señalando las huellas de la especie humana en su trayectoria por la conquista y modificación profunda de su hábitat. Es una

mirada filtrada por la conciencia ecológica socializada, que contiene una reflexión sobre la situación de la especie humana en el planeta.

Los espacios abandonados y a veces degradados —o sea que han perdido “calidad”? “diversidad”? “armonía”?—, se perciben como “nuevos”, en tanto antes no había experiencia sensorial de ellos como “paisaje”. Es decir, en cuanto pueden ser experimentados en toda su novedad sin amenazas, como “*escenarios que no acosan al contemplador y permiten un goce sin perturbaciones*” conseguido gracias a la “*sumisión de la naturaleza en el espacio geográfico de la civilización...-ekumene-*” (Hellpach 1992).

Los espacios abandonados y degradados —sobre todo cuando están contaminados, algo que no se suele “ver”—, nos incitan a la exploración, nos cautivan por el reto que representan o nos intimidan por la excesiva aspereza, —en Humboldt encontramos: “*Para el ser humano, la Naturaleza, es tanto más grandiosa cuanto más misteriosa... rechazando todo lo que es sencillo*”—. Representan un “toque de desafío” y la promesa de hallazgos excitantes en rincones no bien explorados, dentro del orden y control a que sometemos al territorio. Muy importante es la carga simbólica y la fuente de información que ofrecen sobre los hábitos de la civilización, como señala González Bernáldez (1981): “*Las preferencias estéticas de determinados paisajes parecen ser unas reacciones instintivas al carácter simbólico de determinados elementos de la escena*”

No obstante, es preciso señalar el carácter de “espacio público” que poseen, cuando se considera a estos espacios como objeto de reordenación urbanística, paisajística o susceptibles de ser intervenidos mediante actividades relacionadas con el arte.

### PROCESOS

Todas las partes de un sistema están gobernadas por el equilibrio dinámico constante. La inestabilidad que provoca la entrada extra de energía en un sistema se resuelve en una cascada de procesos irreversibles que modificaran el lugar, transformándolo en otro nuevo que delata el restablecimiento del equilibrio di-

námico entre las fuerzas imperantes en ese territorio.

La especie humana, al igual que algunas especies como por ejemplo los corales, proyecta una actividad geomorfológica intensa y actúa como agente bioconstructor —ciudades, áreas mineras, líneas de transporte,...; edificios recifales en el caso de los corales—. Modifica profundamente la superficie terrestre trasladando materia; aterrazando o rellenando a través de procesos de acumulación y crecimiento. O según procesos de vaciado y arrastre.

En 1960 la superficie de áreas degradadas en USA se valoraba en 12.500.000 Ha., con un movimiento de 700.000 Tn/día (Nir, 1981). Según el Instituto Tecnológico Geominero de España (ITGE 1989), los espacios degradados, se pueden definir como “*terrenos distorsionados o deteriorados por alguna actividad antrópica productiva que son inútiles para algún uso beneficioso sin someterlo a tratamiento*”. Como causas más comunes señala las siguientes:

- Minería
- Extracción de rocas industriales y gravas
- Vertederos
- Actuaciones en márgenes de ríos
- Fronteras del crecimiento urbano y polígonos industriales abandonados
- Infraestructuras ligadas a las redes de transporte y distribución de energía
- Áreas agroforestales abandonadas. Erosión de tierras.

Las transformaciones de uso del territorio derivadas de las actuaciones citadas, implican en gran número de ocasiones, un elevado consumo de espacio que deriva en la aparición de áreas residuales no integradas en los proyectos, perturbando significativamente las características iniciales del sitio. Son caso especial, las modificaciones del territorio derivadas de actividades extractivas, cuyas repercusiones van más allá que la meramente alteración formal y donde confluye un mayor concurso de variables.

## ATRACCIÓN Y DESORDEN

Generalmente cuando se trata de describir un paisaje especialmente desordenado se recurre a una referencia que al parecer resume o transmite el caos, la desafección y la singularidad: “esto es un paisaje lunar”. Harrison H. Schmitt, geólogo, tripulante del Apolo XVII, viajó a la Luna en 1972. Recorrió durante 22 horas el valle de Taurus-Lyttrow y lo describe así: ....”*aterrizar en el valle de Taurus-Lyttrow y verse rodeado por montañas de mas de 2000 metros y bajo un sol mas potente que el que brilla en España y con un cielo negro, del negro mas intenso que se pueda imaginar, es algo realmente impresionante, volvería a la Luna encantado*” (El País, 20 Julio 1994)

Los lugares profundamente transformados y abandonados, pierden su conexión lógica con el proceso morfogenético —*se desentienden*—. El desorden manifiesto en los espacios abandonados y *desentendidos*, revela la concentración de un flujo entrópico en ese lugar, donde se pone en marcha un proceso irreversible de producción de entropía propia, que es irradiada hacia el exterior: Nace un atractor.

Son espacios que reclaman la atención por lo incomprendible de su configuración u origen; atraen por lo imprevisible de su evolución. Y seducen porque reflejan el desorden y lo irracional, refugio temporal a los fracasos de la razón. Transmiten renovación y ayudan a olvidarse de si mismo.

La atracción visual —su cromatismo y morfología— esta regida por el tipo o *Entidad* de elementos visibles<sup>8</sup>; por la *Diversidad* de elementos y por el *Contraste* de elementos. La morfología resultante posee pautas de marcada irregularidad próximos a la geometría fractal, que como expresión matemática de una ley —la duna como expresión de las leyes de la turbulencia— es la respuesta del material a la acción de procesos. La actividad ejercida provee de abundantes elementos de singularidad en un territorio, que en muchos casos nunca tuvieron antes, creando un “lugar”. Ciertamente adquieren carácter y éste se torna en irreverente cuando se hallan fuera de las leyes administrativas, fuera del tiempo —como la zona de exclusión después de la catástrofe de Chernóbil—. Son

lugares que condicionan la percepción del paisaje y proporcionan nueva información, han iniciado una “discusión” con el territorio porque allí ha pasado “algo”.

Necesitamos paisajes, o mejor lugares, que sean acordes con diferentes estados mentales. Si no existiesen habría que crearlos. Los espacios abandonados y *desentendidos* se asocian con lugares de la imaginación, con sueños quiméricos. Son sitios incompletos, inacabados: deshechos, o a medio hacer, y transmiten una intensa sensación dinámica a pesar de su quietud aparente. Resultan por tanto subjetivos y acogedores para las miradas inquietas por el “quehacer”. Anuncian un acontecimiento inminente o revelan una catástrofe que acabase de ocurrir. Paradigmas del desorden. La escombrera como el opuesto del jardín: el cielo y el infierno.

#### ACTITUDES

Cuando el espacio abandonado, presenta severos condicionantes técnicos o de coste, es preciso considerar propuestas de actuación ajenas o complementarias a los esquemas de planificación establecido<sup>9</sup>. Generalmente éstos –restauración o parque temático– orientan los objetivos hacia el ocultamiento y el camuflaje del área abandonada, siguiendo un modelo de restitución vegetal, evocando condiciones iniciales –vuelta a los orígenes del paraíso vegetal– que conecta muy bien con una pretendida redención de la culpa por los atropellos ecológicos inflingidos por el progreso. La nostalgia no es la mejor herramienta para hacer un diagnóstico de la realidad y es muy común reducir la espinosa cuestión de planeamiento de un espacio abandonado y degradado a estrictos patrones de jardinería y horticultura. Es preciso abordar propuestas de actuación mas sensibles y abiertas<sup>10</sup>, donde, se incorporen proyectos artísticos en los procesos de planificación, diseño y manipulación del paisaje. Ello supone considerar riesgos muy severos, derivados de los intereses comerciales o de imagen en donde las obras de arte ejercen funciones de coartada (Honisch 1986). Por tanto, el proyecto artístico debe someterse a normas vinculantes con un enorme ejercicio de responsabilidad en tanto resultan intervenciones que inciden en el

*amueblamiento* y ordenación de espacios de uso público (Arnaiz et al 1996).

No hay fórmulas, cada lugar posee una especificidad y específico ha de ser el plan para cada enclave, no se permiten soluciones simples para problemas complejos. Se debería tender hacia la identificación y comprensión de los factores que condicionan anímica y espacialmente el lugar; incorporando cierto sentido de dignificación por la singularidad del acontecimiento. Una leve intención encaminada a transformar el modo de mirar, mediante intervenciones mínimas que potencien la extraña calidad de los espacios que nos ocupan y ejerzan “*la función de detonantes, que aceleran o hacen visibles las fuerzas que impulsan los procesos atmosféricos y geológicos*” (Raquejo 1998). Intervenciones que actúen como iconos-guía para ayudar al observador.

La interferencia entre la evolución de la especie humana y los paisajes que habita genera productos derivados del encuentro y la perplejidad: mapas. La cartografía incita a la acción: Medir, situar, señalar, orientar, acciones que entroncan con la actividad del explorador y los descubrimientos. Levantar un mapa es tratar de reconocer una porción de realidad espacial, la representación será un reto para el cartógrafo; el lector del mapa colaborará con el surgimiento de un significado primordial y revelará relaciones ocultas con el entorno y la historia. Una vez cartografiado, el desorden esta en su sitio y con su lectura se habrá completado la representación. El lugar quedara archivado y de alguna manera se le habrá sustraído algo esencial.

Luis Ortega.<sup>11</sup>

#### I.8. LARA ALMÁRCEGUI: RÓTTERDAM 1999-2000

Bernardino, un vecino, me ha dado cuatro plantas tomateras.



Rosa (Galicia) me encarga que le traiga semillas de España, son verduras que ella cultiva en su jardín y no existen en Holanda: acelgas, judías sin hilos y perejil español. Me regala moras, tomates y perejil español y holandés.

El jardín enfrente del mío está en venta, su propietario no puede pagar el alquiler del suelo. Cuesta 75.000 pesetas al año. Vende su casa por 60.000 pesetas.

Cuando todos planten tomates, yo también plantaré tomates y etc. (igual con lechugas y patatas.)

Rosa y su marido construyeron juntos su propia casa (hace 10 años).

He hecho una foto de Vera en su jardín. La he ampliado y se la he regalado. Ella me ha regalado 2 pepinos. Me gustaría seguir intercambiando fotos por vegetales con más vecinos: el producto de mi trabajo por el producto de su trabajo.

Milan me dice que si le hago fotos saldrá en una revista de moda y se convertirá en un modelo famoso. Él juega con esta idea haciendo bromas y tratando de ligar conmigo. Su mujer está harta de él.

Joseva (vasco) escapó siendo un adolescente del franquismo español. Su jardín está lleno de uvas, hace su propio vino al igual que hacía su familia hace 40 años.

Estoy entrando en una sociedad nueva, completamente distinta a la que yo solía pertenecer.

Son las 12 del mediodía y me hacen beber aguardiente hecha en el *volkestuin*.

Silva me ha prometido habas rosas y violetas para el año que viene.

Me aconseja trasladarme a otro jardín, me explica

que en el *volkestuin* hay zonas buenas y zonas malas. En las zonas buenas duerme mucha gente y las casas están mejor construidas. Mi jardín está en la zona mala. Además está cerca de la cantina donde están los alcohólicos del *volkestuin*.

Vera me pidió que no le dijera a su marido que nos conocimos en la cantina.

Cada vez que cavo encuentro en mi jardín más escombros.

No sé cómo organizar todo esto: se está volviendo cada vez más difícil documentar. Rosa (curator) me lo recuerda. De hecho casi todos mis amigos me lo están diciendo: “deberías de documentar”.

He recolectado tres rabanitos, uno está podrido.

Thoureau estaba solo en el bosque de Walden –yo estoy con 200 *volkestuinders* en el *volkestuin*.

He recogido muchas lechugas porque esta noche voy a hacer una cena muy grande. Algunos de los invitados no han estado aún en mi jardín, pero darles mi lechuga para cenar ya es algo.

Silva me regala una calabaza enorme.

Ahora, cuando alguien viene a mi jardín le regalo lechuga y endibias. Normalmente son artistas o curators. Pero a mis amigos les regalo vegetales incluso si no han venido al jardín.

Mis vecinos no aceptan mis verduras, mis vecinos me dan sus verduras. A veces me regalan tantas que doy algunas a mis amigos. De esta forma amigos de fuera del *volkestuin* (e incluso amigos de amigos) están comiéndose las verduras de mis vecinos.

Continuo arrancando malas yerbas y cada día salen nuevas.

Planeé hacer esto del *volkestuin* durante un año, pero empiezo a darme cuenta de que igual un año no es suficiente.<sup>13</sup>

Lara Almárcegui.<sup>12</sup>

### I.9. SERGIO MOLINA: “COLUMNA SECA”

Tanto los expositores de postales como el tronco y las ramas secas de “bobo” (como en Lanzarote denominamos al arbusto *Nicotiana glauca* Graham) son elementos con los que conformé esta instalación no de manera fortuita [se refiere a su obra *Columna seca*]. De niño, en los años 70, los postaleros nos eran familiares siendo los primeros que mostraban las imágenes paradisíacas de la isla; sus bellas y solitarias playas, las perspectivas de los primeros complejos de apartamentos y de los dos únicos hoteles que existían así como las panorámicas de los pueblitos, con sus gentes campesinas y de la mar. Por esa misma época, los arbustos de bobo nos endulzaban el paladar al succionarle el néctar de su pequeña flor amarilla.

Después de más de treinta años, cuando la construcción y el número de turistas se ha multiplicado y el medio ambiente y la calidad de vida se ven amenazados por una excesiva actividad especulativa del entorno, el reencuentro con cuatro de estos postaleros abandonados (depositados por mucho tiempo en el trastero de unas de las pocas casa antiguas que aún quedan del Pto. de Arrecife) hizo dotarles de la cualidad de auténticos artefactos protagonistas de una época y que yo, muy celosamente, trasladé a mi estudio. Allí, estas estructuras en forma de prisma de base triangular coincidieron con algunas de esas ramas y troncos secos de bobo que había seleccionado atraído por la plasticidad y expresividad de sus formas.

Es así que intervengo en esta pieza asociando ambos elementos a modo de medium, interrelacio-

nándolos y dotándoles de identidad propia. Junto a la frialdad, rigidez y verticalidad de las cuatro estructuras metálicas, ensambladas una encima de la otra y haciendo de columna vertebral, el tronco y las ramas del arbusto se funden retorciéndose en un entramado de estructuras y postales a las que perforan, mostrándonos el dramatismo de la destrucción del entorno.

El antiguo aljibe (ahora convertido en galería de arte) donde instalé la pieza y las garrafas que la rodean se interrelacionan intrínsecamente: Los aljibes, por ser contenedores del agua de lluvia situados bajo tierra que abastecían antiguamente del preciado líquido a los isleños y, las garrafas de plástico que recogí de un barranco donde fueron arrojadas una vez usadas, son los recipientes utilizados para comercializar el agua del mar potabilizada en la planta desaladora que sustituyó a esos antiguos aljibes.

La vacuidad que presentan ambos depósitos, la cualidad obsoleta de uno y la necesidad de uso que representa el otro en la sociedad consumista y del derroche en la que vivimos, me hacen cuestionar frente a la escasez de lluvia y la inmensidad del océano, la dificultad que supondría un posible estado de supervivencia en una isla que cuenta con apenas 862 kilómetros cuadrados de superficie y soporta toda esa desmesurada actividad a la que al principio aludía.

Termino este breve comentario diciendo que “columna seca” representa la expresión de un grito de alarma ante el abismo del desierto\* que se avecina, de un desierto muy particular, tanto físico como espiritual.

Sergio Molina, 2001.<sup>14</sup>

## I.10. LUCÍA LOREN: ANOTACIONES EN LA SELVA DE HORCOMOLLE

El paraje, la selva subtropical, dentro de la Reserva Biológica de Horcomolle, en la provincia de San Miguel de Tucumán. / Cada día, el paseo otoñal recorriendo la vereda del río, entre la frondosa vegetación que se desparrama a ambos lados del caudal. El camino como lugar de tránsito. La mirada intentando abrir el lugar para penetrar en la magia del paisaje. La Pachamama o Madre Tierra presente en todo momento. / El proyecto realizado “Ocos”, parte de la necesidad de “ofrendar” una modesta reflexión sobre este paisaje tan particular. / Los “Ocos” son unas estructuras tejidas con ramas y lianas de la selva, con forma de grandes cestos troncoideales. Estas estructuras retoman el significado implícito del cesto, que ha acompañado al hombre en todo su ciclo vital (de la cuna a la mortaja). / Y una vez terminadas son enterradas para volver a integrarse en el paisaje, quedando sólo al descubierto una abertura con forma elíptica que nos abrirá una puerta o umbral al interior de su recorrido dentro de la tierra. / Un espacio de tránsito entre la sombra y la luz, entre el adentro y el afuera, entre la vida y la muerte... / El camino continúa y cruzamos el río por un puente de piedras rodadas que acoge en su interior otro “Oco” anaranjado bajo el agua translúcida, tejido con raíces de árboles caídos en los alrededores. / El paraje, el camino, el río, la recolección de material, las ramas, las lianas, su reposo en el agua, el tejido con las manos, la tierra escarbada, el enterramiento, la mirada silenciosa de la selva... / Si bien hasta ahora las referencias en torno a la naturaleza han estado inmersas en mi trabajo como metáforas, me ha interesado mucho trabajar la propia idea de naturaleza como concepto y como proceso. / Mi propuesta se ha convertido en un proceso circular, en el que los materiales son recogidos en un espacio natural determinado para reorganizarse e integrarse de nuevo en su entorno de manera que “la metáfora se convierta en la propia naturaleza”. Intento sobreponer el “concepto de realidad cíclica” al actual

“concepto de realidad desechable”. Este concepto de realidad cíclica lleva implícito una relación con ciertos valores primordiales. / La estructura vegetal manufacturada vuelve a retomar su espacio vital integrándose hasta crear un nuevo orden. / El “objeto-escultura” cambia su entidad y significado cuando se produce la “acción-enterramiento”. La escultura desaparece y se transforma en paisaje.

Lucía Loren, 1999.<sup>15</sup>

## I.11. RAFAEL TORMO I CUENCA: “UNA SUBVERSIÓN CARENTE DE HORIZONTE EMANCIPATORIO NO SE PUEDE ESCONDER SÓLO EN LA INOCENCIA DE LO LÚDICO”

Este trabajo empieza con la indignación de ver cómo se deteriora un territorio sin más respuesta que la indiferencia de aquellos que lo explotan. Indignación de ver cómo unas costumbres, un territorio; en definitiva una cultura que añade diversidad al mundo se pierde y no pasa nada. Está claro que por el momento la imagen que se quiere dar a esta sobreexplotación del territorio y ordenación de identidades va de la mano de una nueva concepción en el diseño de nuestra corta presencia en este entorno “el mundo”. Cabe pensar que una de las formas más comunes en la provocación es el abandono de la relación espacio/temporal entre los que habitamos y nuestro entorno, provocando así un olvido de la relación con el pasado y una ruptura con la transmisión viva de la cultura obtenida con las experiencias en este (viejo) entorno. Partiendo de este modelo de ruptura esta clara la orientación que se nos quiere mostrar por parte de los que *mandan*: anulando cualquier posibilidad de reelaboración libre entre nosotros y el territorio. Por lo tanto si el territorio pasa a ser mercancía estará así también sometido a las leyes temporales del mercado

que marcarán su evolución comercial en un nuevo estadio de novedad hasta su agotamiento.

Está claro que por reduccionismo sólo cabe pensar en el abandono de nuestras instituciones en la defensa de nuestras maneras, como por los que aquí viven frente a la dificultad de leer la masiva lluvia informativa a la que nos someten. Es tan grande la dependencia y sumisión a estos nuevos agentes (inmobiliarios: el capital) que ahora es casi imposible desatar incluso las necesidades de financiación municipal y la voluntad de existir como pueblo (no puede haber progreso si no hay dinero, ¿está claro?) Por lo tanto y por medio de esta nueva técnica engañiza se nos obliga a modificar constantemente todos el planes de ordenación urbana en detrimento de la sostenibilidad; pero en favor del crecimiento irracional e insostenible de los intereses especuladores. Enseñándonos desnudos y sin remordimientos la casta de nuestros representantes municipales, donde abundan por incapacidad e ignorancia los despropósitos frente el sentido de bien común.

Esta intervención quiere hacer visible una realidad subversiva y unos hechos emancipadores dentro de un marco de continúa ocultación y sumisión. Mi respuesta la he planteado en: contactar con los colectivos que estan trabajando en defensa del territorio y ofrecer un espacio para poder mostrar su trabajo en una instalación concebida como zona de fuego/juego. *Una subversión carente de horizonte emancipatorio no se puede esconder sólo en la inocencia de lo lúdico. Por ello debe prepararse su propia impotencia.*<sup>16</sup>

He planteado a imagen de panel informativo un espacio de dos caras: una, de estética institucional informativa con los textos de los diferentes colectivos activados en defensa por las constantes agresiones a su entorno; la otra con las fotografías de las vestimentas usadas en una subversiva y emancipadora fiesta de cohetes sueltos en la calle (elemento ya utilizado por mí como apropiación y reivindicación del espacio público “implosió impugnada 3”). Activando así un elemento de significativo dual en función del movimiento

que adquieren gracias a unos componentes mecánicos que les posibilita incluso un ligero movimiento con el soplo del viento haciéndolos girar. Además una luz estroboscópica deslumbra desde dentro al igual que el batir de un corazón sobrecitado hiperactivando nuestras miradas (existencias) perdidas dentro de un marco postmoderno.

La realidad que ahora nos rodea nos viene añadida, no nos sentimos, no nos vemos integrados. La realidad de hoy día ha dejado de ser esclava de los hechos. Nos movemos sin inercia de coberturas. Entonces todo no nos vale. Para llegar a este punto la separación entre aquello público y aquello privado se debe disolver fuera de la política de movimientos, separándose de los académicos y políticamente correctos antagonismos que no nos dejan vivir fuera de proyectos de futuro. Por eso esta propuesta está pensada de manera activa con estos movimientos emancipadores, frescos de intenciones e intereses especulativos.

www.deja-vou.com/implosio5, será donde se desarrollará el resto de conexiones y lecturas tanto de este trabajo como del resto de colectivos que participen: foros, noticias, manifiestos, boletines, etc. Un mundo poblado de palabras, imágenes, signos, rastros de cuerpos desencajados que hacen inservible el mapa de lo posible. Por eso dejamos de constituir un cuerpo uniforme, una subjetividad, una identidad. Su cartografía está hecha de desvíos y de encuentros capaces de producir, abrir y construir retales de realidad insumisa, tejidos de vida política, espero...

Rafael Tormo i Cuenca, 2006.<sup>17</sup>

## I.12. FERNANDO GARCÍA-DORY: “SEMILLAS EN RED”

Semillas en Red es un proceso colaborativo a modo de “work in progress” en el que han participado mu-



chas personas, tanto de la Red de Semillas (un medio millar de miembros), como hackers y personas ligadas al ámbito del arte. En este proceso se recoge todo un legado de sabiduría y agrobiodiversidad acumulada a lo largo de milenios por generaciones de campesinos y campesinas de todas las regiones. Las semillas y variedades resultantes son fruto de una coevolución entre las sociedades campesinas y el medio.

La diversidad biológica y cultural está amenazada por procesos de globalización basados en la uniformidad que llevan directamente a la pobreza en ambos sentidos. En el siglo XX ha desaparecido el 75% de la diversidad genética de las especies vegetales cultivadas.

Una estrategia de conservación y fomento de la diversidad debe considerar la persistencia de sistemas agrarios tradicionales, con sus prácticas técnicas y saberes.

En la Europa de los 25 desaparece una explotación agraria cada minuto.

Las semillas son la piedra angular sobre la que se asienta toda la producción de alimentos de la humanidad. Sin embargo, en la actualidad, con la extensión de una agricultura productivista e industrializada, las semillas –recurso tan primordial como el agua, la tierra o el aire– se ha convertido en un insumo más, mercantilizado, objeto de grandes intereses por parte del conglomerado agroquímico-farmacéutico, y los agricultores casi han perdido su capacidad de cultivar, guardar y sembrar sus propias semillas. Las semillas de variedades tradicionales son sustituidas por selecciones híbridas, estériles a la segunda generación, e incluso manipuladas genéticamente. Cada vez un número menor de grandes empresas controlan toda la cadena de producción alimentaria. Todo esto lleva a los agricultores a una mayor dependencia de dichas empresas, mediante licencias de propiedad que deben suscribir. En otras palabras, en esta fase del capitalismo la industria acrecienta su oportunidad de

negocio patentando y comerciando la misma esencia de lo vivo.

“Es realmente sencillo hacer dinero con las necesidades más primarias: comida, vivienda, vestimenta.” –dice Bob Shapiro, Director Ejecutivo de Monsanto Co., en la revista *International Finance Corporation*, del Banco Mundial. Por eso las variedades tradicionales van íntimamente ligadas al desarrollo de la agricultura ecológica, como alternativa al modelo dominante: una contraagricultura, y un contraconsumo.

En muchos lugares mucha gente se ha puesto manos a la obra para rescatar este patrimonio, a menudo conjuntamente con los agricultores más mayores que nos van dejando. En la Península Ibérica surge la Red de Semillas “Resembrando e Intercambiando”, ligada a la Plataforma Rural - Alianza por un Medio Rural Vivo. La Red agrupa a pequeños agricultores, técnicos, colectivos, etc, comprometidos con la conservación de las semillas, y tiene como objetivo que la biodiversidad agraria continúe en manos de los agricultores y las comunidades locales, como un patrimonio común para el libre disfrute e intercambio, y como pieza esencial para alcanzar lo que se ha dado en llamar la Soberanía Alimentaria.

Este contexto de privatización de recursos comunes se da en muchos ámbitos de la vida, como es el caso del conocimiento y la información. Actualmente hay una gran lucha abierta en Internet entre individuos y colectivos descentralizados que chocan con los intereses de empresas, como la multinacional Microsoft. La heterogénea e inasible comunidad hacker reacciona contra el llamado “Software Propietario como Windows proponiendo la alternativa del Software Libre y, en concreto, GNU/Linux, un sistema operativo libre creado por infinidad de programadores/as en todo el mundo que puede ser usado por cualquier persona libremente y sin costes de licencias.

Lo más interesante del desarrollo del sistema ope-

rativo GNU/Linux y de las licencias GPL con cláusula “copyleft” (nadie puede apropiarse de algo una vez registrado bajo el copyleft, pasa a dominio público), es como se hizo. Siguiendo la metáfora de Eric S. Raymond de la catedral y el bazar, se contraponen dos formas de trabajar. Por un lado siguiendo un programa cuidadosamente preestablecido y sincronizado verticalmente, y por otro, una multiplicidad de enfoques y planes.

El modelo hacker cooperativo, nos recuerda indefectiblemente al modelo campesino por el que se desarrollaron toda las variedades que hoy conocemos, por el procedimiento de error y ensayo, y con la libre diseminación de los avances como factor evolutivo favorable. Un bazar de semillas.

De hecho son dos expresiones populares que irremediabilmente tendrían a un entrecruzamiento, dada la coincidencia en el rechazo hacia de los nuevos sistemas legales de propiedad intelectual que afectan tanto a las semillas y seres vivos, como al software y el conocimiento. Así surgió el concepto de Ecohacking. Si por hacker se entiende popularmente “pirata informático”, sin embargo, en el campo de la agroecología política, por “biopirata” se identifica a la empresa que se apropia de un recurso común como la biodiversidad, en forma de semilla, y la patenta en beneficio propio. Se calcula que las patentes sobre la riqueza biológica de India producirían al año unos beneficios en concepto de regalías de 400 trillones de dólares, una suma considerable frente a los 50 billones de \$ que anualmente conforman el presupuesto mundial de ayuda al desarrollo. Así pues, el agricultor que ignora las patentes e intercambia semillas, “hackea” con ellas. Y las empresas que controlan el software, robando conocimiento e información de dominio público, piratean en la red.

En concreto, con Ecohacking queremos dar nombre al acercamiento y apoyo mutuo entre estos dos movimientos sociales, agroecología y software libre,

para encontrar una sinergia antagonista a las tendencias monopolizadoras de hoy. Semillas en Red es el primer proyecto de colaboración que surge desde esta lógica: Hackers trabajando codo a codo con miembros de la Red de Semillas para desarrollar una nueva herramienta de comunicación: una web y una base de datos en software libre. Esto era una necesidad acuciante de la Red, para gestionar los datos personales de miembros de la red, y qué variedades cultivan, con su taxonomía, particularidades (como resistencia a frios o enfermedades, sabor, color, textura...), datos agronómicos de cultivo, cantidad de semilla disponible y, finalmente, forma de contacto para llegar a un intercambio.

Esto es lo que ahora permite hacer la Base de Datos, un banco de semillas virtual, ubicuo, diseñada para un fácil manejo y automantenimiento por cada miembro de la red de forma descentralizada, tanto en Tierra de Campos como en el pre-Pirineo Ribagorzano o la Albufera de Valencia. Con este proyecto se tienden puentes entre márgenes como la cultura rural tradicional y las nuevas tecnologías, el medio rural y el urbano, el trabajo físico y el intelectual, lo primario, material, primigenio, y lo virtual y terciario. Entre el arte y los movimientos sociales, y algunos de los problemas más acuciantes de nuestro tiempo. El chip, como contenedor de información concentrada, se encuentra con la semilla.

En este proyecto redefino el papel del artista como un facilitador, un catalizador de procesos a todos los niveles, también sociales, que opera desde lo simbólico, y lo traduce amplificando, favoreciendo el despliegue de la vida. Desarrolla su creatividad en zonas de difícil definición, y límites borrosos, como por ejemplo el que se da entre las comunidades de base y las instituciones de arte oficial, que podríamos considerar ecotonos temporales.

Fernando García-Dory, 2005.<sup>18</sup>

## Notas

1. Eva Lootz, en *Arte Povera*, de Aurora Fernández Polanco. Guipúzcoa, Ed. Nerea, 1999, pp. 114-115.
2. Manuel Sáiz, en *Arte Povera*, de Aurora Fernández Polanco, Guipúzcoa, Ed. Nerea, 1999, p. 116.
3. Algunas de estas obras se recogen en *Nacho Criado. La idea y su puesta en escena*, editado por Juan Carlos Maset en Sevilla, 1996, para Sibila Arte, con una recopilación de textos seleccionados por Fernando Castro Flórez: Remo Guidieri, Gunnar Olsson, Miguel Copón, José Díaz Cuyas, Juan Manuel Bonet, Gloria Moure, Ángel González, Simón Marchán Fiz, Félix Duque, Juan Carlos Maset y Fernando Castro. (nota G.M.)
4. Nacho Criado, “Reflexiones en torno a un territorio”, en *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel)*. Coordinador Diego Arribas, Artejiloca, 2002, pp. 141-144.
5. Perejaume, “Un paisaje es una postal hecha escultura”, en catálogo de la exposición *Postaler*, Barcelona, Fundación Caixa de Pensions, marzo 1985; catálogo del Centre Regional d'Art Contemporani Midi-Pyrénées, Toulouse, abril-mayo 1987; revista *ALEA*, n° 9, París, Christian Bourgeois, 1989. Traducción al francés de Nathalie Bittoun Debruyne. Reeditado en *La pintura i la boca*, Barcelona, La Magrana, 1993 (Cotlliure 19), pp. 16-18, en Tonia Raquejo, *Land Art*, Madrid, Ed. Nerea, 1998, pp. 92-94 y en catálogo de la exposición *Dejar de hacer una exposición*, MACBA, Barcelona, abril 1999, pp.172-173. En este último catálogo se incluye una selección de textos realizada por el propio artista con la ayuda de Pere Gimferrer y Carles Guerra, que escribe las notas introductorias. Se incluyen textos de Perejaume publicados en dicho catálogo por primera vez.
6. Perejaume, “Parques interiores. La obra de siete despintores”, en *Actas. Arte y Naturaleza. El Paisaje*. Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1996, pp. 163-171. Traducción al castellano de Ramón Ibero. Reeditado en Perejaume, *Tres dibujos*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1997, págs. 40-45. También en *Dejar de hacer una exposición*, Barcelona, MACBA y ACTAR, 1999, pp. 192-195.
7. Manifiesto del artista extraído de la página web de la Fundación César Manrique: <http://www.fcmanrique.org>, en la que pueden consultarse otros escritos suyos.
8. Qué elementos son precisos para componer un mapa fiable?. En cualquier informe sectorial con objeto de inventariar los rasgos paisajísticos se emplean las variables siguientes (Varios Autores 1978. Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Montes)

- 1 Asentamientos y accesibilidad
- 2 Aspectos visuales de la vegetación
- 3 Morfología y situación relativa
- 4 Altitud
- 5 Incidencia visual y forma de la unidad
- 6 Roquedo
- 7 Exposición general
- 8 Actuaciones no agrarias
- 9 Agua según clases cantidad y distribución

Sin embargo, para una aproximación más abierta sería conveniente un esquema donde se recojan variables de percepción y carácter de la escena (González Bernáldez 1981):

Carácter de la escena	Variables
<i>Comprensible y manifiesto</i>	<i>Control, determinismo, previsibilidad, mesurabilidad</i>
<i>Misterioso, escondido o poco inteligible</i>	<i>Espontaneidad, sorpresa, falta de control, desmesurabilidad</i>

9. *Restaurar, Rehabilitar, Restituir (ITGE 1989)*  
*Rehabilitación:* Medidas para restablecer unas condiciones de estabilidad ecológica. *Restitución:* Retorno del espacio degradado a algún uso productivo.  
Los planes de restauración están reglamentados en el RD 2994/82 Ley de 21-7-73, cuyos contenidos mínimos se recogen en tres apartados:
  1. *Descripción:*
    - a/ *Geología, hidrología, clima, vegetación, paisaje, y demás variables que permitan definir la configuración física del medio.*
    - b/ *Características socioeconómicas*
    - c/ *Características de aprovechamiento minero, servicios e instalaciones*
    - d/ *Planos y documentos*
  2. *Plan de restauración:*
    - a/ *Acondicionamiento de la superficie del terreno*
    - b/ *Medidas contra la erosión*
    - c/ *Protección del paisaje*
    - d/ *Evaluación de Impacto Ambiental*
    - e/ *Almacenamiento de los residuos mineros*
  3. *Calendario y coste*
10. En las actuaciones de regeneración y entre las medidas de diseño, se pueden incorporar geoformas, como por ejemplo:
  - Lagunas y áreas llanas.**
  - Deslizamientos.**
  - Surcos y marcas.** Caminos, cursos de ríos, fallas, cañones, etc.

**Depresiones locales.** Dolinas, poljés, sifonamiento

**Relieves.** Acantilados, cantiles, escarpes, cerros testigo, inselbergs, kasttel-kopies, etc.

**Ruinas.** Planta de una ciudad, castillo.

**Objetos.** Tapizado con residuos inertes, postes, cubos de rompeolas, chatarra, traviesas de ferrocarril.

Las **escombreras** como soporte de formas o signos que se integren fácilmente en el entorno físico y en la memoria social. Así, la utilización de formas ya conocidas y aceptadas para otros usos, como “la forma del camino que ziguea en una ladera empinada”.

Determinadas **acumulaciones** son susceptibles de reconvertirse en **observatorios** puntuales del paisaje. Mientras que en otros casos la redistribución de los materiales puede seguir pautas de ordenación específica (p. Ej. astronómica)

-Un esquema de actuación inicial pudiera ser algo así:

- Descripción de las condiciones iniciales y condicionantes ambientales.
- Condicionantes y conflictos ambientales. Saneamiento químico.
- Identificación de pautas formales y cromáticas. Propuestas de manipulación plástica del espacio.
- Análisis, como recurso didáctico, de problemas ambientales y actividades fuera de uso.
- Propuestas de financiación o mecenazgo.

emancipatorio no se puede esconder sólo en la inocencia de lo lúdico”. Texto en el catálogo de su exposición *Implosió Impugnada V*, Valencia, Ed. Palau Ducal de Gandía, 2006, pp. 5-9.

18. Texto para la exposición *Banquete 2*, C.C. Conde Duque, Madrid, enero-febrero 2005. También editado para la exposición *Groundworks*, Regina Grouger Miller Gallery, Pittsburg, octubre-noviembre 2005.

11. Luis Ortega, “El desorden en su sitio: Espacios Degradados, Abandonados y Desentendidos”, en *Arte, Industria y Territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel)*. Teruel, Artejiloca, 2002, pp. 251-255.
12. Este texto de Lara Almárcegui recoge las anotaciones de la artista mientras desarrollaba su trabajo en el “volkstuin”. Son impresiones y detalles sobre las relaciones que se entablan con los otros agricultores.
13. Lara Almárcegui, en Miguel Ángel Rebollo, “Espacio público”, *Diálogos entre-cruzados. Categorías para un diagnóstico del arte español contemporáneo*. Madrid, Edita Instituto de las Artes Fundación, 2002, p. 67.
14. Sergio Molina, texto para *Columna seca*, exposición *Desierto 1999-2000*, Sala El Aljibe, Arrecife de Lanzarote, 19 diciembre 2000 - 17 enero 2001. Sobre esta obra también puede consultarse el artículo de J. Hernando Carrasco “Hitos insulares”, en *Territorio Público 1*, León, Centro de Operaciones de Land Art “El Apeadero”, 2003, pp. 80-86.
15. Lucía Loren, notas de su proyecto *Ocos*; anotaciones inéditas de la artista sobre su trabajo, 1999.
16. Las cursivas y negritas de este texto son de su autor.
17. Rafael Tormo i Cuenca, “Una subversión carente de horizonte





APÉNDICE II.A. INSTITUCIONES Y  
CONVOCATORIAS RELACIONADAS CON  
EL ARTE EN LA NATURALEZA



## II.A.1. CENTROS DE ARTE EN LA NATURALEZA Y PARQUES DE ESCULTURAS EN ESPAÑA

*CDAN. CENTRO DE ARTE Y NATURALEZA FUNDACIÓN BEULAS*

*CENTRO DE OPERACIONES DE LAND ART “EL APEADERO”*

*FCM. FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE*

*LA ILLA DAS ESCULTURAS (ISLA DE LAS ESCULTURAS)*

*NMAC. FUNDACIÓN MONTENMEDIO*

*PARQUE DE ESCULTURAS “TIERRAS ALTAS LOMAS DE ORO”*

## II.A.2. ENCUENTROS ARTE Y NATURALEZA

*ARTE EN LA TIERRA*

*ARTE, INDUSTRIA Y TERRITORIO*

*ARTESLES 2006*

*ENCUENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE SAJAZARRA*

*ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE OSORIO*

*FIB-Art*

*MIRADOR*

## II.A.3. CENTROS DE ARTE Y NATURALEZA EN EL EXTRANJERO

## II.A.4. PÁGINAS WEB DE INTERÉS





## II.A.1. CENTROS DE ARTE EN LA NATURALEZA Y PARQUES DE ESCULTURAS EN ESPAÑA

Cada año aparecen nuevas iniciativas artísticas de este tipo, por lo que hemos optado por reseñar en este listado aquellas que tienen ya una trayectoria consolidada. De ellas, de los artistas y las obras que forman parte de sus actividades se habla más extensamente en esta investigación. Se indican también las páginas web de algunos centros, donde puede encontrarse información relativa a programas, talleres educativos, publicaciones, planos de ubicación, exposiciones temporales, obras adquiridas recientemente, horario y otros datos de interés.

### CDAN. CENTRO DE ARTE Y NATURALEZA FUNDACIÓN BEULAS.

**Directora:** Teresa Luesma.

**Actividades y servicios:** Obras de arte en el paisaje en la provincia de Huesca (visita libre), exposiciones temporales en el CDAN (cambian cada tres meses), seminarios, publicaciones y centro de documentación (INDOC: espacio de reflexión e investigación sobre arte y naturaleza, espacio público, arquitectura, estudios sobre el paisaje y temas derivados).

**Localización:** C/ Doctor Artero, s/n, 22004, Huesca. Tel.: +34 974 23 98 93.

**Horario del centro:** Verano: Mañanas de 11 a 14h - Tardes de 17 a 21h / Domingos y festivos de 10 a 21h / Lunes cerrado. Invierno: Martes a sábados de 11 a 14h - Tardes de 17 a 20h / Domingos y festivos de 10 a 14h.

**Web:** [www.cdan.es](http://www.cdan.es) y [www.dphuesca.es](http://www.dphuesca.es)

**Correo:** [info@cdan.es](mailto:info@cdan.es)

### CENTRO DE OPERACIONES DE LAND ART “EL APEADERO”

**Director:** Carlos de la Varga

**Actividades y servicios:** Talleres y residencia para artistas, obras permanentes y efímeras en el paisaje, centro de documentación, publicaciones.

**Localización del Centro:** antiguo apeadero de Renfe, Bercianos del Real Camino.

**Localización Asociación Land Art El Apeadero:** C/ Serranos, 2. 24003, León. Tel.: +34 987 27 13 05.

**Ubicación de las obras:** Bercianos del Real Camino, Sahagún y San Nicolás del Real Camino, en León, y Abarca de Campos, en Palencia.

**Correo:** [elapeadero@terra.es](mailto:elapeadero@terra.es)

### FCM. FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE

**Director:** Fernando Gómez Aguilera

**Actividades y servicios:** Colección permanente obra César Manrique, exposiciones temporales, seminarios, programa de actuaciones artísticas (Arte-Naturaleza-Arte Público), publicaciones.

**Departamentos:** Conservación y Artes Plásticas, Programas Culturales, Medio Ambiente, Pedagógico, Archivo y Biblioteca.

**Localización:** Taro de Tahíche, 35509, Lanzarote, Islas Canarias. Tel.: +34 928 84 31 38.

**Horario:** Verano (1 julio – 31 octubre): de 10 a 19h, todos los días. Invierno: (1 noviembre – 30 junio): lunes a sábados de 10 a 18h y domingos de 10 a 15h.

**Web:** [www.fcmanrique.org/ConFlash.htm](http://www.fcmanrique.org/ConFlash.htm)

**Correo:** [fcm@fcmanrique.org](mailto:fcm@fcmanrique.org)

### LA ILLA DAS ESCULTURAS (ISLA DE LAS ESCULTURAS)

**Directores del proyecto:** Xosé Antón Castro (Presidente Asociación) y Rosa Olivares.

**Servicios:** Parque de esculturas (visita libre), zona de paseo.

**Localización:** Isla de la Junquera del río Lérez, Pontevedra.

**Web:** [www.isladesculturas.tuportal.com](http://www.isladesculturas.tuportal.com)

**Correo Asociación Illa das Esculturas:**  
illaesculturas@terra.es

### NMAC. FUNDACIÓN MONTENMEDIO

**Directora:** Jimena Blázquez

**Actividades y servicios:** Obras de arte en una parte de la dehesa de Montenmedio, exposiciones temporales, biblioteca, publicaciones, conferencias sobre arte y naturaleza, charlas con artistas y talleres para niños.

**Localización:** Dehesa de Montenmedio, Ctra. A-48 (antigua N-340), km. 42,5, 11150, Vejer de la Frontera, Cádiz. Tel.: +34 956 455 134

**Horario:** Verano: de 10 a 14h y de 17 a 20:30h. Invierno: de 10:30 a 14:30h y de 16 a 18h.

**Web:** [www.fundacionnmac.com](http://www.fundacionnmac.com)

**Correo:** nmac@fundacionnmac.com

### PARQUE DE ESCULTURAS "TIERRAS ALTAS LOMAS DE ORO"

**Coordinadores:** Roberto Pajares y Asociación Cultural TALDEO.

**Actividades y servicios:** Parque de esculturas distribuidas sin señalizar a lo largo de los senderos 2 y 3, el de la Virgen y el del Achichuelo, exposiciones temporales, conciertos. Puede recogerse un plano con los recorridos en el Centro de Interpretación del Parque, también en Villoslada, y en la Oficina de Turismo de Cameros, en El Hórreo de Pradillo.

**Localización:** Ermita de Nuestra Señora de Lomos de Orios, Parque Natural de la Sierra Cebollera, Villoslada de Cameros, La Rioja. Tel.: +34 941 74 70 10

**Correo:** roberto\_pajaro@hotmail.com

## II.A.2. ENCUENTROS ARTE Y NATURALEZA

Se incluyen en este apartado las convocatorias más destacables que vienen teniendo lugar en los últimos años en España.

### ARTE EN LA TIERRA

**Director:** Félix J. Reyes

**Actividades:** Intervenciones en el paisaje de artistas invitados, charlas, publicaciones (catálogos) y exposiciones de fotografías de las obras realizadas cada año.

**Localización:** Santa Lucía de Ocón, La Rioja.

**Fecha:** Primera semana de agosto, inauguración el primer sábado de agosto.

**Web:** [www.reyes-esculturas.com/artetierra/index.htm](http://www.reyes-esculturas.com/artetierra/index.htm)

**Correo:** reycas@eresmas.com

### ARTE, INDUSTRIA Y TERRITORIO

**Director:** Diego Arribas

**Coordinación:** ARTEJILLOCA (Asociación de Artistas y Artesanos del Jiloca).

**Actividades y servicios:** Obras de arte permanentes y efímeras en el territorio de la mina de Ojos Negros (en desuso), encuentros *Arte, Industria y Territorio* (2000 y 2005; fechas variables, aunque pretende tener carácter bianual).

**Localización:** Ojos Negros, Teruel. Tel.: +34 617 25 86 23.

**Horario:** acceso libre.

**Web:** [www.minasojosnegros.org](http://www.minasojosnegros.org)

### ARTESLES 2006

**Dirección y Comisariado:** Fernando Bermejo y Fernando Zamanillo

**Localización:** Esles, Santander. Tel.: +34 942 21 65 42

**Actividades y servicios:** intervenciones artísticas en el pueblo y alrededores, conciertos de música clásica y folklórica.

**Horario:** verano, aproximadamente desde mediados de julio a mediados de septiembre, ininterrumpido todos los días, excepto ermitas del Ángel y de San Antón, abiertas de 18:30 a 21:30h y cerradas los lunes.

**Web:** [www.artesles.com](http://www.artesles.com)

**Correo:** [info@artesles.com](mailto:info@artesles.com)

### ENCUENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE SAJAZARRA

**Director:** Carlos Rosales

**Actividades:** Encuentro con un artista invitado que realiza una intervención en el pueblo o alrededores, publicaciones (catálogos).

**Localización:** Sajazarra, La Rioja.

**Fecha:** agosto (duración variable, dependiendo de la intervención artística, entre una semana y un mes aproximadamente). El evento es anual (desde 1989), suele coincidir con el Festival de Música antigua de Sajazarra.

**Correo:** [carlosajazarra@yahoo.es](mailto:carlosajazarra@yahoo.es)

### ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO. OSORIO

**Director:** Orlando Britto Jinorio.

**Coordinación:** Departamento de Artes Plásticas, Cultura, Cabildo de Gran Canaria.

**Localización:** Finca Osorio, Teror, Gran Canaria.

**Actividades y servicios:** Obras efímeras en los espacios naturales y en las salas de exposición, Festival de performance, conferencias, mesas redondas, catálogos y vídeos editados por el Servicio de publicaciones del Cabildo de Gran Canaria, plano y guía didáctica. Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo: 2001: NUR, Naturaleza, Utopías y Realidades. (catá-

logo ed. bilingüe español / inglés), 2003: Espacios Mestizos.

Proyecto suspendido actualmente. Para cualquier información contactar con el director y comisario Orlando Britto (ver correo).

**Web:** [www.grancanariacultura.com/mestizos/presentacion.htm](http://www.grancanariacultura.com/mestizos/presentacion.htm)

**Correo:** [britther@correo.cop.es](mailto:britther@correo.cop.es)

### FIB-Art

**Director:** José Luis Paulete

**Actividades:** Intervenciones artísticas en la playa, proyecciones de vídeoarte en el recinto del Fiberfib, música experimental y publicaciones (catálogos). FIB-Art es la sección de artes plásticas del Festival Internacional de Benicàssim (FIB). Este encuentro anual se viene celebrando desde 1999.

**Localización:** Las piezas escultóricas se disponen en varios lugares de la costa de Benicàssim (playas y paseo marítimo). Las videocreaciones y una instalación se pueden ver en recinto de conciertos del festival. Benicàssim, Castellón.

**Fecha:** Finales de julio.

**Web:** [www.fiberfib.com/fibart](http://www.fiberfib.com/fibart)

**Correo:** [fibart@fiberfib.com](mailto:fibart@fiberfib.com)

### MIRADOR

**Coordinadores:** María García Ibáñez y Manu Barbero

**Localización:** Berzosa del Lozoya, Madrid.

**Actividades:** Intervenciones artísticas en diversos enclaves de Berzosa del Lozoya durante dos semanas: instalaciones, videocreaciones, música experimental, conferencias, mesas redondas y publicaciones. Encuentros celebrados: 2001, 2003 y 2005.

**Web:** [www.miradores.org](http://www.miradores.org)

**Correo:** [mamagatta@yahoo.it](mailto:mamagatta@yahoo.it), [barbero67@hotmail.com](mailto:barbero67@hotmail.com).



### II.A.3. CENTROS DE ARTE Y NATURALEZA EN EL EXTRANJERO

Ofrecer un panorama internacional de los centros de arte y naturaleza, y los parques de esculturas es una tarea que excede estas páginas. Recogeremos aquí sólo los más sobresalientes. En muchos casos, estos centros de esculturas tienen una completa programación (exposiciones, talleres, conferencias) que combinan con otras actividades de tipo cultural, principalmente conciertos y, en ocasiones, también de recreo. Algunos de los más reconocidos son:

**Bélgica:** Middelheim Open Air Museum.

**Dinamarca:** TICKON Tranekaer Internationale Centre of Kunst Og Natur.

**Estados Unidos:** Storm King Art Center, Isamu Noguchi Garden Museum, Socrates Sculpture Park (Nueva York).

**Francia:** Centre international d'art et du paysage Ile de Vassivière, Domaine de Kerguéhennec, Centre International d'Art et Sculpture de Crestet, Art Grandeur Nature (Bienal de arte contemporáneo en Seine-Saint-Denis).

**Holanda:** Kroller-Muller Museum and Sculpture Park

**Italia:** Bienal de la naturaleza de Arte Sella (Valsugana), Fattoria di Celle (Santomato di Pistoia).

**Lituania:** Europos Parkas.

**Noruega:** Artscape Norland.

**Reino Unido:** Grizedale Forest Sculpture Park, Forest of Dean Sculpture Park, Yorkshire Sculpture Park.

**Suecia:** The Wanås Foundation.

Recientemente, se ha editado *Guía de Europa. Parques de esculturas*, Madrid, Ed. Documenta y Fundación NMAC, 2006, donde se facilita información sobre numerosos parques de esculturas en Europa.

### II.A.4. PÁGINAS WEB DE INTERÉS

Disponen de un directorio internacional de parques de esculturas:

[www.artnut.com/intl.html](http://www.artnut.com/intl.html)

[www.sculpture.org/documents/parksdir/world.shtml](http://www.sculpture.org/documents/parksdir/world.shtml)

[www.ability.org.uk/sculpture\\_gardens.html](http://www.ability.org.uk/sculpture_gardens.html)

Pueden consultarse directorios de arte en exteriores en:

[www.art-outside.com/art-outside/parks.php](http://www.art-outside.com/art-outside/parks.php) (Reino Unido)

[www.forestofdean-sculpture.org.uk/web.html](http://www.forestofdean-sculpture.org.uk/web.html) (Reino Unido)

[www.nycgovparks.org](http://www.nycgovparks.org) (Nueva York)

[www.d-c-art.org](http://www.d-c-art.org) (centros de arte en Francia, algunos con obra en exteriores)

Otras páginas web de interés:

[www.greenmuseum.org](http://www.greenmuseum.org) (publicaciones, calendario arte y ecología, arte y paisaje)

[www.greenarts.org](http://www.greenarts.org)

[www.artsandecology.org](http://www.artsandecology.org)

[www.rsa.org.uk](http://www.rsa.org.uk)

[www.artscouncil.org.uk](http://www.artscouncil.org.uk)

[www.publicartfund.org](http://www.publicartfund.org) (arte público en Nueva York).

## APÉNDICE II.B. OTRAS CONVOCATORIAS EN RELACIÓN AL PAISAJE



En este apartado se incluyen otros ejemplos de diversos tipos de convocatorias. Algunas muy recientes que, supuestamente, tendrán continuidad; otras de mayor andadura cuyo formato es el de taller o certamen y algunas que no se especializan en arte y naturaleza (o paisaje), sino en las que además del arte para espacios naturales tienen cabida el arte público, y otras disciplinas como la pintura, la fotografía y la escultura. Recordemos nuevamente que cada año aparecen nuevas convocatorias de este tipo, y que aunque se ha tratado de enumerar y analizar la mayoría de ellas, algunas pueden haber quedado fuera de esta labor de catalogación.

#### II.B.1. *TALLER INTERNACIONAL DE PAISAJE EN BLANCA. MURCIA.*

#### II.B.2. *TALLER LIBRE DE PAISAJE, AGUILAR DE CAMPOO. PALENCIA.*

#### II.B.3. *BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO PARQUE NATURAL CABO DE GATA-NÍJAR. ALMERÍA.*

#### II.B.4. *CERTAMEN DE INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN ESPACIOS PÚBLICOS DE NAVACERRADA. MADRID.*

#### II.B.5. *ESTIU ART. ALICANTE.*

#### II.B.6. *BIENAL OFF. LANZAROTE.*

#### II.B.7. *TERRITORIO IMAGINARIO. FUERTEVENTURA.*

#### II.B.8. *OTRO LUGAR DE ENCUENTROS. LEÓN.*

#### II.B.9. *OTROS CASOS.*

a. *Valles Mineros de Asturias, Variaciones artísticas sobre el bosque.*

b. *Centre d'art i natura, Fundació Territori i Paisatge, Vespella de Gaià.*





### II.B.1. TALLER INTERNACIONAL DE PAISAJE EN BLANCA. MURCIA

Durante la última semana de septiembre, desde 1999 y de forma ininterrumpida se han venido celebrando los Talleres de Paisaje de Blanca. Estos talleres no se limitan a su vertiente práctica, sino que se entienden como un lugar de experimentación que tiene en cuenta también la teoría contemporánea. Durante las jornadas, los alumnos llevan a cabo ejercicios en espacios cerrados (la Casa del Conde, o los almacenes de una casa señorial en Lo Alto del Palomo) o abiertos, lo que les permite trabajar sobre un concepto amplio de paisaje sin excluir ninguna disciplina ni lenguaje. Con el paso de los años, su carácter monográfico ha convertido a los talleres en una relevante plataforma para la práctica y el debate regular, abierto y plural, en torno al paisaje, creando el marco de investigación propicio para un género histórico inagotable.

Los Talleres de Paisaje de Blanca están organizados por el Departamento de Artes Visuales de la Empresa Pública Regional Murcia Cultural, S.A. (dependiente de la Consejería de Educación y Cultura) y el Ayuntamiento de Blanca. Han sido dirigidos por artistas como: Pedro Cano, Joan Hernández Pijuan, Antón Lamazares, Alfonso Albacete, Mitsuo Miura, Manolo Quejido, Pilar Albarracín, Antón Patiño, Mireya Masó, Lara Almárcegui, Antonio Martínez Mengual, Eva Lootz, Bleda y Rosa, Nacho Criado y, en 2006, Javier Pérez y Santiago Serrano, que, con su trayectoria y trabajo, han apoyado la solidez y seriedad de los cursos. Entre los ponentes de las conferencias que subrayan el discurso teórico de estos encuentros encontramos a: David Pérez, José Luis Albelda, Javier Maderuelo, Pedro Medina, Francisco Jarauta, Marina Núñez, Juan Antonio Sánchez Morales, Fernando Golvano y Javier Hernando.

### II.B.2. TALLER LIBRE DE PAISAJE, AGUILAR DE CAMPOO. PALENCIA

Este taller estaba dirigido a artistas, arquitectos, ingenieros y licenciados, así como a agentes de desarrollo local, estudiantes de los últimos años de historia del arte, biología, geología, ecología, ciencias ambientales, geografía y otras disciplinas afines o interesadas con el paisaje. El objetivo principal planteado por su director, el geólogo y escultor Luís Ismael Ortega era “que los alumnos abordaran de modo analítico y sintético las características físicas, estructurales, morfológicas, significativas y emocionales de la comarca de Las Loras y que, tras ese proceso de observación-percepción fueran capaces de conocer y llevar a cabo la representación de los valores y rasgos determinantes del territorio objeto de estudio. Durante el taller se trataría de aplicar los conceptos generales y contenidos teóricos, impartidos/discutidos en las tutorías o mesas redondas, al territorio de la Reserva Geológica, siguiendo una dinámica activa: paseo por un itinerario propuesto, observación, toma de datos, análisis, representación, elaboración de propuestas y reflexión.

Una parte sustancial del taller era la formulación de propuestas por parte de los grupos de trabajo, concretadas en forma de proyectos de intervención en el paisaje de Las Loras, para su presentación pública y discusión. Paralelamente a la realización del taller, se desarrollaron actividades complementarias dirigidas al público en general —orientadas a la divulgación del patrimonio geológico y paisajístico de la comarca y a la exposición de experiencias y proyectos relacionados con el arte y el territorio. Además se realizaron itinerarios por: “Valle de Recuevas” (Gama) con la artista Eva Lootz y por “Lora de Valdivia” (Pomar de Valdivia) y “Las Tuerces” (Villaescusa de las Torres) con los profesores universitarios e investigadores en la materia Miguel Moreno Gallo y Xavier Laka. Se editaron unas actas con motivo del encuentro.<sup>1</sup>

### II.B.3. BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO PARQUE NATURAL CABO DE GATA-NÍJAR. ALMERÍA<sup>2</sup>

Esta convocatoria incluye entre sus modalidades las obras de *Land Art* y celebró su primera bienal del 15 de julio al 15 de septiembre de 2006, en Rodalquilar, Los Escullos, Torregarcía. Sus organizadores anuncian el encuentro como la primera iniciativa andaluza cultural-medioambiental a nivel institucional, que aún en un entorno natural protegido diferentes eventos y muestras de Arte Contemporáneo. Se trata del desarrollo conjunto y común de un concepto universal de protección del Arte y de la Naturaleza en donde se conjugan los principios del arte como parte del medio y el medio como escenario artístico.

### II.B.4. CERTAMEN DE INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN ESPACIOS PÚBLICOS DE NAVACERRADA. MADRID

Este certamen ha sido creado por el Ayuntamiento de Navacerrada, a través del Plan de Dinamización Turística, y dentro del programa: “Navacerrada abierta a la cultura”. Nace con el objeto de apoyar el arte en espacios públicos, desarrollando el interés por estos como un lugar de encuentro y así fomentar un diálogo entre arte, visitante y espacios abiertos. La intención es realizar un itinerario que enlace las intervenciones artísticas, permitiendo la investigación de nuevas técnicas y conceptos de vanguardia. Comenzando por el entorno urbano de Navacerrada, el recorrido se irá ampliando hasta enlazar con la naturaleza de la zona, en próximos certámenes. Los espacios amplios serán referente fundamental para un buen resultado conceptual y estético. Para ello, el Ayuntamiento invita a participar en cada una de sus convocatorias a todos los artistas españoles o residentes en España y cede un espacio del entorno de Navacerrada (seleccionado previamente) para la realización de estos proyectos específicos.

### II.B.5. ESTIU ART. ALICANTE

Este ciclo de intervenciones artísticas lleva realizándose desde el año 1991 y se llamó hasta 2005 “Intervencions Plàstiques a la Marina”, pues lo conformaban varios circuitos artísticos de localidades pertenecientes a la Marina Alta (Alicante). Inicialmente, comenzó en Benissa con la convocatoria “L’Espai Trobat”. Dicho encuentro proponía realizar intervenciones artísticas en el casco antiguo de Benissa. Al año siguiente, en 1992, se sumó a este ciclo la localidad de Xàbia con “Llocs lliures” —aunque desde 2005 se denomina “Camins Oberts”— que celebró este año su XIV convocatoria. El sistema de selección de los artistas ha variado con los años desde el concurso público hasta el comisariado del grupo. En la actualidad cuatro son las propuestas comisariadas por el grupo de Reüll<sup>3</sup> y tres se deciden mediante concurso público.

En 1999, la localidad Teulada-Moraira de la Marina Alta se incorporó con “Formes i Llocs”. Las 6 intervenciones seleccionadas en concurso abierto se sitúan en dos espacios diferentes y separados por varios kilómetros: el casco antiguo de Teulada y un espacio natural de Moraira.

La siguiente localidad en introducirse en el circuito fue Jesús Pobre, que celebró en el 2006 su sexta convocatoria “Art i Natura”. Las tres propuestas de los artistas participantes deben tratar el tema “arte en la naturaleza” y se ubicarán en un pinar de la localidad. El sistema de selección de las obras es el comisariado del grupo de Reüll.

Posteriormente, en el 2001, se incluyó la capital de la comarca de la Marina Alta, Dénia. Las cinco intervenciones artísticas que forman parte de “Temps, Memòria” se llevan a cabo en los jardines del propio castillo de la localidad. El peso y la reflexión sobre su historia serán puntos de inicio de más de una obra. Una característica es la marcada presencia de artistas extranjeros. Así, en su breve historia, han pasados ar-

tistas de Alemania, Marruecos, Brasil o Canadá. Para la siguiente convocatoria se ha decidido hacer un monográfico con cinco artistas cubanos. El sistema de selección es también en este caso el comisariado del grupo de Reüll.

El pueblo de Pego se incorporó en 2005 con “Intervencions Closes” y en Benissa un año antes se inauguró un segundo evento artístico, “Espai de Mar”. Pero es en 2006 cuando el circuito presenta algunos cambios. Por una parte, pasó a denominarse “Estiu Art Intervencions”, sustituyendo al inicial de “Intervencions Plàstiques a la Marina”, pues ya no designa la nueva realidad de este encuentro. Por otro lado, se incorporaron al mismo dos nuevos ciclos expositivos; uno parte de la Universidad Politécnica de València y otro de la Facultad de Bellas Artes de Altea, perteneciente a la Universidad Miguel Hernández (Elche). En el Campus de la Universidad de València se inició en el 2006 “Intervencions Plàstiques al Campus de la UPV”. Este primer año, fue el Grupo De Reüll el que comisarió un proyecto de cinco intervenciones. Pero se pretende seleccionar las obras a través de un concurso público a partir de las próximas convocatorias. Ese mismo año (2006), se suma al circuito artístico la localidad de Altea, con dos intervenciones en su parte antigua. Su nombre es el de “Mar Classica Mar d’Art” y solo puede participar una selección de alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Altea.

Participaron en la última convocatoria de Estiu Art los artistas: Bodo Rau (*De otra naturaleza*), Rafa Tormo (*Implosió impugnada VT*), Xavier Arenós (*Llocs comuns*), Silvia Sempere (*Barrera arquitectónica*), Pilar Crespo (*Murs, abancaments i margens*), Mariló Perles (*Fulles màgiques*), Mijo Miquel (*Territori ocupat*), Ulrike Weiss (*¿Qué cuentan las sombras?*), Joan Llobell (*Llàgrimes llampants*), Nanci Novais (*Espacios visibles*), Ginestar (*Dintre del buit del silenci*), Sylvie Bussières (*Vestigis de tresor*), Barbaro Miyares, Salomé Cuesta (*Experiencia de relacionar ciudadano-lugar*), Mónica Gómez (*Nit pa i peixos*), Pere Llaveria (*Primer sobreviure, después la llibertat*), T.A.P.I.S. (*Allò que passa en mi*), Antonio Rigo, Isabel Soler (*El mar*).

Aunque las convocatorias de estos encuentros artísticos suelen celebrarse con regularidad anual, algunos años hay pueblos que no participan. Por este motivo el desplegable que preparan con esquemáticos mapas donde se indica el nombre de los artistas y la ubicación de sus obras varía de una convocatoria a la siguiente. Cada evento cuenta con subvenciones de su Ayuntamiento. También colaboran económicamente la CAM (Caja de Ahorros del Mediterráneo).

## II.B.6. BIENAL OFF. LANZAROTE

Aparece para complementar la visión ofrecida por la bienal oficial de la isla, *Arte Lanzarote. III Encuentro Bienal de Lanzarote*. La propuesta y organización del evento partió de los artistas Rubén Acosta y Natividad Betancor, quienes han dirigido sus dos convocatorias (2003 y 2005) hasta el momento. La idea es plantear una alternativa a los circuitos turísticos oficiales. Los artistas que participaron sacaron el arte a la calle, las obras se exhibieron en lugares no habituales (escaparatés e interiores de comercios, bares, cafeterías, etc.) Además, se planteó un recorrido por la isla en la que se realizaban intervenciones artísticas en espacios naturales, esta parte de la propuesta se llamó NCACT: Nuevos Centros de Arte, Cultura y Turismo. Estos Centros, dependientes del Cabildo Insular de Lanzarote son enclaves diseñados por el artista César Manrique y, aún siendo lugares merecedores de las visitas de los turistas y los propios isleños —pues sin duda su valor paisajístico es único—, parecen haber acotado el recorrido turístico por la isla a ellos mismos, dejando al margen otras propuestas y creando una imagen de Lanzarote repetida e invariable. Gracias a la propuesta lanzada por Acosta y Betancor a los artistas participantes en esta sección de la Bienal Off se constituyó un recorrido diferente, por pueblos normalmente no visitados —por no tener en sus cercanías uno de los Centros tan frecuentados por los turistas. Desconocemos si esta vertiente de la Bienal seguirá manteniéndose en futuras convocatorias.



### II.B.7. TERRITORIO IMAGINARIO. FUERTEVENTURA

La propuesta *Territorio Imaginario*, en la Atalaya de la Rosa del Taro, (Fuerteventura), se articula desde un individuo que lo coordina y dirige. Silverio López Márquez (La Laguna, 1955) es ceramista, escultor, fotógrafo y grabador tinerfeño establecido hace más de veinte años en Fuerteventura y lleva todo este tiempo desarrollando actuaciones individuales y colectivas en el terreno de las artes plásticas. López invita a artistas de fuera de la isla a un intercambio que consiste en darles acogida durante un tiempo y a los que facilita el material para la realización de una o varias obras. Se trata en este caso de llevar a cabo una serie de intervenciones integradas en el paisaje, realizadas con materiales de la zona (adobe, piedras,...) dando lugar a obras efímeras que se van modificando con el paso del tiempo e incluso desapareciendo. Queda, eso sí, documentación gráfica de las piezas y de su proceso de transformación. Su proyecto Territorio imaginario es una iniciativa, desarrollada en un ambiente rural, en pro del intercambio de puntos de vista, técnicas e ideas que ha recibido el apoyo de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Puerto del Rosario, de la Consejería de Cultura del Cabildo Insular y de la FEDAC del Cabildo de Gran Canaria. Ha contado ya con la visita de artistas como la japonesa Mami Kato (1998) y los cubanos Vladimir de León Llaguno y Carlos Eloy Perera Cosme (1999), y en su seno se han celebrado ya el I Encuentro de Arte y Naturaleza en Fuerteventura (1999) y el Encuentro Canario de Cerámica (2000).

Silverio López exponía recientemente unas obras que aunque no eran intervenciones directas en el terreno hablan de su vínculo con la tierra y del enfoque que tienen los encuentros de “Territorio Imaginario”. Se trata de una serie de grabados (*Caligrafía esencial*) basados en mapas y fotografías aéreas de estructuras agrícolas. En ellos, por medio de la simplificación progresiva de los elementos que configuran los diseños

agrícolas, López descubre formas inesperadas, sencillas pero reveladoras de una escritura secreta trazada inconscientemente por los campesinos majoreros que un día fundaron sus existencias sobre el suelo, confirmando indirectamente la profunda implicación del hombre con la tierra y nos devuelve el recuerdo de una relación más armónica con la naturaleza, una relación hoy olvidada.

“Territorio Imaginario” mantiene cierta regularidad en su celebración, pero oscila en la naturaleza de sus actividades, que pueden ser un taller de cerámica o intervenciones en el territorio, entre otros.

### II.B.8. OTRO LUGAR DE ENCUENTROS. LEÓN

Entre julio y septiembre de 2003 se desarrolló un nuevo proyecto en Sahagún, generado por el Centro de Operaciones de Land Art El Apeadero, que cuenta además con la participación del Museo de León y la producción de la Junta de Castilla y León. Se llevaron a cabo seis intervenciones en otros tantos espacios naturales y arquitectónicos de la ciudad. “Otro lugar de encuentros” viene a ser la segunda fase del proyecto “Miradas Contrapuestas” realizado en 2001 en el propio Museo de León. Pero esta vez, acontece en el espacio urbano, en unos entornos con múltiples significados con los que los artistas entablan conversación (reflexión sobre el poder, enfatización del paisaje, relación corporal del sujeto con el territorio). Se hace incapié en el encuentro que se produce entre el arte contemporáneo con la Historia del lugar. Las obras realizadas y los artistas que intervinieron fueron: *Topografías Mansas*, de Sergio Molina; *La escritura del lugar*, de Maite Centol; *La Peregrina*, de Benjamín Menéndez; *tensión-ex-tensión*, de Isidro Tascón, *Colonizaciones*, de Moro; *Mirada creadora*, de José María Álvarez. De estas intervenciones aún puede verse y usarse *Topografías Mansas*, del artista Sergio Molina. Las piezas son esculturas-asientos que recuerdan la forma ondulante del terreno, a las que dan bastante uso no sólo los lugareños sino, además, los numerosos peregrinos que

hacen el Camino de Santiago cuando paran en la zona a descansar. Comentaremos algunas obras de este artista en el apartado “Arte y Ecología”.

## II.B.9. OTROS CASOS

### a. *Valles Mineros de Asturias*, Variaciones artísticas sobre el bosque

Una propuesta no realizada, pero que seguía el planteamiento de recuperación de espacios degradados que podemos encontrar en proyectos como *Arte, industria y territorio*, en las Minas de Ojos Negros (Teruel), es la de los “Valles Mineros de Asturias” situados en una zona cercana a Mieres. También en esta iniciativa se proponía la recuperación de la zona a través de actividades de tipo artístico, entre otras. Este proyecto, que no se llegó a realizar, planteaba la regeneración económica y urbanístico-paisajística de una zona contaminada a través de la creación de un Parque Escultórico. Raúl Molano, el coordinador de la idea, lo describe como un producto turístico de “Arqueología Industrial” mediante el que se pretendía rehabilitar antiguas instalaciones mineras y sensibilizar a la población ante la percepción de los elementos que alteran el entorno, todo ello a través de intervenciones artísticas que se irían desarrollando en la zona durante unos tres años (Plan de Dinamización) y que se continuaría mediante la creación de un organismo de gestión (compuesto por un urbanista, un equipo de gestión y un coordinador artístico). Se estudiaba completar estas actuaciones con un sistema de becas a nivel internacional, concursos, talleres, encuentros (charlas, conferencias, mesas redondas) y otras actividades continuadas a lo largo del año. R. Molano se documentó para elaborar esta propuesta en otros proyectos similares ya desarrollados en varias zonas industriales alemanas.

La iniciativa no salió adelante debido al elevado coste de las intervenciones artísticas propuestas. En cuanto a la recuperación de zonas degradadas en Asturias, los Valles Mineros cuentan con áreas donde se depositan

estériles de las minas (escombreras) recuperadas, pero a través de la creación de zonas verdes de ocio y esparcimiento, en ningún caso con participación de artistas. Efectivamente, en la página web: [www.vallesmineros.com](http://www.vallesmineros.com), que el Plan de Dinamización Turística ha diseñado con información sobre las Cuencas Mineras de Asturias, puede comprobarse que el tipo de publicidad que se hace de esta región está orientada hacia el ocio y el turismo “verde”, ofertándose rutas o itinerarios por una zona que es calificada como patrimonio natural, histórico e industrial. No quedan excluidos de la invitación a conocer los Valles Mineros los practicantes de algún deporte al aire libre o aquellos que gustan de acercarse a la gastronomía y cultura populares, que pueden completar la planificación de su fin de semana gracias a la variada oferta de alojamientos en la zona que se facilitan también en esta página web. Pero, una vez más, las intervenciones artísticas quedan relegadas a un segundo plano y excluidas por falta de fondos.

También en Asturias, con motivo de la aprobación del primer Plan Forestal de Asturias, se realiza una exposición en el Museo Barjola, Asturias, 14 mayo – 15 junio 2003. Dicha exposición recrea, a partir de fotografías, los trabajos de trece artistas encargados de realizar sus intervenciones en otros tantos lugares del entorno natural asturiano. Las iniciativas artísticas son modestas, sencillas, pero resultan sensibilizadoras ante el problema del respeto al medio ambiente. Con anterioridad, el Instituto de la Juventud organiza en Gijón (1987), patrocinado por la Consejería de Medio Rural y Pesca del Gobierno del Principado de Asturias, “Variaciones artísticas sobre el bosque” (2003).

### b. *Centre d'art i natura, Fundació Territori i Paisatge, Vespella de Gaià*

Puede ratificarse que “Arte y Naturaleza” y sus versiones “Arte y Paisaje”, “Arte Público” y otras variantes están siendo un tema recurrente en los numerosos eventos y centros de arte que están surgiendo por toda la geografía de nuestro país. Algunos de ellos

que derivan hacia propuestas de corte ecologista como el *Centre d'art i natura* que llevan Lluís y Cesca Llobet en Farrera de Pallars, (Lleida), en conexión con la ANF (Artists for Nature Foundation) de Holanda. Este centro, en colaboración con la Fundació Territori i Paisatge<sup>4</sup> dirigida por Jordi Sargatal, ha editado un catálogo sobre las intervenciones realizadas en Farre-ras realizándose incluso una exposición en La Pedre-ra, Barcelona, a principios de 2003.

La Fundació Territori i Paisatge tiene entre sus objetivos primordiales la adquisición de territorio, experiencia ésta que ya se desarrolla en otros países europeos y norteamericanos, como es el caso del National Trust y el Wildlife Trusts en la Gran Bretaña, del Conservatoire du Littoral et des Rivages Lacustres, el Conservatoire d'Espaces Naturels, en Francia, o el Nature Conservancy de los Estados Unidos. Prioridad ésta que se centra en aquellos espacios de alto valor ecológico y/o paisajístico que hayan quedado fuera de la red de espacios protegidos y por lo tanto más susceptibles a ser degradados. Entre sus actividades cuenta con la participación de artistas a realizar dibujos *in situ* de especies animales y vegetales.

Muchas otras son las iniciativas privadas (jardines con colecciones particulares de escultura)<sup>5</sup> y proyectos que van, como los aquí expuestos, desde los que han sido emprendidos por diputaciones provinciales hasta los que parten de un individuo que desde una pequeña comunidad lanza una propuesta artística relacionada con la naturaleza o con el paisaje, aunque a veces lo artístico sólo funcione como un reclamo turístico más. Rafael Bartolozzi ha decidido convertir el desolado paisaje de Vespella, arrasado por un incendio, en un museo muy particular. Hace unos años, un incendio convirtió el bosque de Vespella de Gaià, a 18 kilómetros al noreste de Tarragona, en una superficie violácea y silente. Ante este panorama, Rafael Bartolozzi, pintor, escultor y alcalde de Vespella, decidió adelantar la labor restauradora del tiempo con una intervención paisajística de urgencia. Inspirándose en el precedente de Gibellina, población siciliana devastada

por un terremoto, Bartolozzi se dispuso a transformar el término municipal en un museo a cielo abierto. Para ello buscó la colaboración de un puñado de artistas dispuestos a concebir cada obra en función de su emplazamiento natural.

Sobre una peña, en lo alto de una colina desde donde se divisa el pueblo y la línea del Mediterráneo, Iraida Cano ha pintado el ataque de un jaguar. Junto a las ruinas de un castillo, se levanta un enorme monolito construido por Martí Royo con los restos vitrificados de un horno de cerámica. Más abajo, Rufino Mesa ha socavado una caprichosa gruta que contrasta con las cuevas naturales de los alrededores. Había una siguiente etapa prevista, de expansión y consolidación del museo, en la que se produciría el aterrizaje de un avión alemán sobre la gravera de Mas d'en Blanch. La idea es de Wolf Vostel. Hidetoshi Nagasawa tenía reservado el interior de otra cueva, y una pieza de Joan Miró, un lugar entre pinos y ardillas. En la actualidad, el proyecto se encuentra parado y muchas de las intervenciones previstas aún no se han realizado.

## Notas

1. AA.VV., *Taller Libre de Paisaje. Aguilar de Campoo. Memoria*. Burgos, Ed. Espacio Tangente, 2006.
2. <http://www.albiac.org/>.
3. Más información sobre el Grup de Reüll y sus actividades en: <http://www.de-reull.org>. Su actual presidente es Josep Ginestar, artista con una larga trayectoria plástica en la línea “arte-naturaleza” y de quien hemos hablado en el punto 4.3.1.5. sobre la convocatoria *Arte, industria y territorio*, Ojos Negros (Teruel), 2005.
4. El 18 de diciembre de 1997 y tras un largo período de gestación y definición de sus objetivos se crea el Patronato de esta Fundación que se nutre de fondos de la Obra Social Caixa Catalunya.
5. Fundación Sorigé es una iniciativa de Julio Vaquero y Ana Vallés que quieren hacer un parque de esculturas en Lleida con su colección de obras. Por otra parte, *Parc Art, Parc de les Arts Contemporànies Cassà*, en Cassà de la Selva, Girona, parece más un proyecto de diseño paisajístico y de ajardinamiento que se complementa con quizá demasiadas esculturas. Puede consultarse la web [www.parcart.net](http://www.parcart.net). Y, finalmente, *El Prat Verd. Bosc Artístic*, en Malla, Barcelona, dispone de instalaciones para celebraciones (restaurante) en el marco de un “bosque” de esculturas de gran formato que sigue creciendo con nuevas adquisiciones.





## APÉNDICE III. INICIATIVAS TEÓRICAS: SEMINARIOS Y OTROS FOROS DE DISCUSIÓN



Cuando nos disponemos a revisar aquellos encuentros teóricos, jornadas en las que se reflexiona sobre el arte en espacios públicos naturales, comprobamos el carácter multidisciplinar de muchas de las propuestas que se analizan. La conexión del arte con la arquitectura y otras disciplinas (que varían según la obra), resultan hibridaciones entre arte y naturaleza y arte público. A continuación se relacionan algunos de los seminarios y jornadas en las que se ha debatido sobre estas y otras cuestiones.

### III.A. *FORO ARTE Y TERRITORIO. BURGOS*

### III.B. *ARTE Y PAISAJE. CÍRCULO DE BELLAS ARTES. MADRID*

### III.B. *ARTE Y CULTURA EN EL PAISAJISMO CONTEMPORÁNEO. MADRID*

### III.D. *FRAGMENTOS PARA UNA ESTÉTICA DEL PAISAJE FOTOGRÁFICO. MADRID*

### III.E. *JORNADAS SOBRE PAISAJE: PAISAJES POSIBLES, AHORA BAJO ESTRÉS. REFLEXIONES SOBRE LA COSTA NORTE DE GRAN CANARIA. GRAN CANARIA*

### III.F. *OTROS ENCUENTROS TEÓRICO-PRÁCTICOS: JORNADAS, SEMINARIOS, EXPOSICIONES*





### III.A. FORO ARTE Y TERRITORIO. BURGOS

No todas las inquietudes por el arte que tiene lugar en el espacio público —y en el caso de esta investigación sobre todo aquel que acontece en el espacio rural o más “natural”, si puede calificársele así— se materializan en forma de centros de arte en el paisaje o convocatorias para actuaciones directas por parte de artistas. En muchas ocasiones estas preocupaciones se exponen, se discuten en foros, seminarios, y otros encuentros de carácter teórico. Así, la asociación Espacio Tangente, que organiza y coordina el foro *Arte y Territorio*, que patrocinado por Instituto Municipal de Cultura (IMC) del Ayto. de Burgos, convoca unas jornadas teóricas sobre urbanismo, participación ciudadana e intervención artística en la ciudad, que constituyeron el “Encuentro Uno. Ciudades por hacer”, del 10 al 14 de diciembre de 2003, en el CAB, Centro de Arte Caja de Burgos. Con anterioridad (del 14 al 17 de noviembre de 2002) esta misma asociación convocó el “Encuentro Cero. Actualizar la Mirada”; con el que nació un foro permanente y abierto de reflexión en torno a la Creación Contemporánea en relación con nuestro ámbito geográfico, en el que se trató el Territorio como idea de espacio simbólico, personal y colectivo, cultural e histórico. El encuentro se dividió en tres apartados: “El territorio como factor generador de identidad”, “Experiencias y proyectos”, y “El arte como herramienta de apreciación y rescate de espacios abandonados”. El Espacio Tangente contó con la participación de arquitectos, geógrafos, antropólogos, artistas, asociaciones vecinales e historiadores de arte, y con el patrocinio del Instituto Municipal de Cultura del Ayto. de Burgos, y la colaboración de la Diputación Provincial de Burgos, la Junta de Castilla y León, el Centro de Arte Caja de Burgos (CAB) y la Caja de Burgos.

En el tríptico distribuido para publicitar el segundo encuentro figuraba entre los planteamientos uno que nos interesaba muy especialmente por su conexión entre ciudad y campo:

*“Las ciudades están en el campo”*

Queremos señalar los condicionantes de una identidad ciudadana estereotipada, con una cultura urbanita barnizada y un complejo de capitalidad que abre puertas a la especulación y a las aberraciones urbanísticas, despreciando los valores de su historia y su territorio, el campo, e ignorando la lógica de lo que podría ser una convivencia responsable en democracia.

### III.B. ARTE Y PAISAJE. CÍRCULO DE BELLAS ARTES. MADRID

Numerosas conferencias e incluso seminarios en torno al tema del arte y la naturaleza han sido convocados en estos últimos años. En el Círculo de Bellas Artes de Madrid y en el contexto del Curso de Apreciación del Arte Contemporáneo tuvo lugar el seminario *Arte y Paisaje*, dirigido por Javier Maderuelo (del 20 de febrero al 24 de abril 2002). El encuentro reunió a arquitectos, historiadores del arte, filósofos, artistas y urbanistas que expusieron sus visiones y maneras de comprensión del paisaje.

También en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y con anterioridad, se celebró el XIV Curso de Apreciación del Arte Contemporáneo, dirigido por Fernando Castro Flórez y Miguel Cereceda (del 13 al 19 de febrero 2001), centrado específicamente en una discusión de los conceptos fundamentales que parece regir el nuevo sistema de las artes. Algunas conferencias trataban temas que tocaban el ámbito del arte en lugares públicos, como la pronunciada por Juan Luis Moraza sobre *La Monumentalidad* o la que versaba sobre *La Sublimidad* a cargo de Alberto Ruiz de Samaniego. Sus directores afirmaban: “La influencia de los nuevos medios, el vídeo, la fotografía y la informática, la aparición de nuevas técnicas expositivas y museísticas, con la creciente interferencia de unas prácticas artísticas con otras han producido fenómenos de hibridación de géneros o de contaminación e interferencia de procedimientos y de lenguajes, que nos obligan en

cierto modo a intentar clarificar los nuevos conceptos, con los que podemos pensar el arte contemporáneo y sus problemas.”

### III.C. ARTE Y CULTURA EN EL PAISAJISMO CONTEMPORÁNEO. MADRID

Comprendido en el marco del Foro Internacional de Expertos en Arte Contemporáneo ARCO'03, Susana Canogar, Arquitecto Paisajista y Presidenta de la Asociación Española de Paisajistas de Madrid, lanzaba como propuesta un Ciclo de Conferencias con el objetivo de explorar las consecuencias del movimiento *Land Art* o *Earthworks* de los años 60 y 70. Sus reflexiones sobre esta temática (expuestas en una introducción al ciclo) efectúan un recorrido que va desde las intervenciones artísticas en el paisaje hasta las obras de arte público en la ciudad. En este texto, recuerda la importancia del legado de artistas como Michael Heizer, Robert Smithson o Walter De Maria que “encontraron en el paisaje un poderoso vehículo de comunicación para explorar la relación cambiante entre el ser humano y la naturaleza, a partir de una nueva sensibilidad hacia la problemática medioambiental.” Obras que propiciaron una nueva visión del paisaje.

Se mencionan varias experiencias, entre ellas la de la FATTORIA DI CELLE en Italia, que desde los años 80 invita a artistas cada año para residir en la villa y elaborar una intervención para un lugar de la finca de su elección; y en España la experiencia de la Isla de las Esculturas en Pontevedra, sobre la que hablaría durante el ciclo Rosa Olivares, una de las Comisarias de la muestra, dando una idea de los resultados de este proyecto así como problemas relacionados con la presencia de obra escultórica en lugares públicos.

Pero sobre todo se destacó la dificultad de la creación del arte público en lugares urbanos en el que se deben reconciliar intereses diversos y a menudo en

conflicto, y el trabajo multidisciplinar que deben desarrollar artistas, arquitectos, urbanistas, administradores, promotores... Ante este panorama añade: “en los últimos años ha cobrado fuerza en la escena internacional, la visión de los paisajistas, una profesión que surge de la necesidad de armonizar las exigencias del desarrollo con la problemática medioambiental, a partir del diseño y el planeamiento. Son muchos los paisajistas que abordan sus proyectos desde la óptica del arte, altamente influidos por las lecciones del *land art* y el arte ambiental, pero con el objetivo final de realizar espacios públicos que aporten positivamente a la vida de una ciudad. En esta era de globalización es deseable provocar un debate sobre la transformación de nuestro entorno, con el fin de rescatar esa identidad cultural que se ve diluida por las rápidas transformaciones urbanas que a menudo son tan impersonales y frías. Parece necesario revalorizar el espacio público a través de propuestas del arte ambiental y de paisajismo, y buscar maneras de crear experiencias que hagan vibrar y pensar a sus ciudadanos.”<sup>1</sup>

### III.D. FRAGMENTOS PARA UNA ESTÉTICA DEL PAISAJE FOTOGRÁFICO. MADRID

Este curso se organizó en torno a la exposición “El paisaje natural”, de la colección de fotografía del IVAM y se desarrolló en el contexto de PhotoEspaña 2006 (PHE06). En él intervinieron una serie de teóricos que han reflexionado sobre el origen de la noción de paisaje en Occidente, las distintas modalidades de la imagen fotográfica o la contaminación con otras prácticas artísticas: Joan Fontcuberta, Javier Madeiru, Santiago B. Olmo, Fernando Castro Flórez (director del curso) y Alberto Ruiz de Samaniego.

El IVAM presentó en la Fundación Astroc de Madrid una selección de fotografías de su colección que responden al género del paisaje. Paisajes capturados, bellos espacios naturales o panoramas de las ciudades en los que nos retratamos y que visitamos como tu-

ristas. En el curso se revisaron nociones cruciales de la historia de la estética, como lo pintoresco o lo sublime, así como la necesidad de conservar un recuerdo de aquello que parece estar a punto de evaporarse, el viaje (memoria), etc. Con la muestra se ofrecía al público la posibilidad de disfrutar y reflexionar sobre las distintas formas de mirar el paisaje, desde visiones de Antonio García a comienzos del siglo XX hasta la inmensidad metafísica de Win Wenders. Desde las primeras miradas teñidas de romanticismo hasta la estética del simulacro contemporáneo se compone un dominio “paisajístico” que nos permite pensar sobre esa naturaleza limitada y detenida que todavía nos hechiza.

### **III.E. JORNADAS SOBRE PAISAJE: PAISAJES POSIBLES, AHORA BAJO ESTRÉS. REFLEXIONES SOBRE LA COSTA NORTE DE GRAN CANARIA. GRAN CANARIA**

Estas jornadas fueron coordinadas por Isabel Corral y organizadas por el Ayuntamiento de Guía, el centro de arte espacioGuía y la Asociación Pronorte para la I Bienal de Canarias de Arquitectura, Arte y Paisaje. Tuvieron lugar del 7 al 9 de febrero de 2007, en Santa María de Guía, Gran Canaria.

Isabel Corral escribía, para la presentación de las jornadas, sobre el paisaje modificado (construido o destruido), sobre el paisaje que soporta un estrés que nos contagia y que condiciona nuestra calidad de vida, sobre las contradicciones de la sociedad al querer disfrutar de un paisaje magnífico a la vez que se tienen todas las comodidades. Asimismo, destacó la necesidad de llegar a un acuerdo legal para adoptar políticas y medidas efectivas a nivel local, regional, nacional y europeo ante la necesidad de proteger, gestionar y planificar nuestros paisajes. Advertía que el paisaje no es ni una postal ni un escenario en el que todo cabe, sino la suma del territorio tal y como lo percibe la población,

al que además habría que añadir la acción de los factores naturales y/o humanos y de sus interrelaciones. Corral compara el paisaje con un libro en el que podemos leer nuestras múltiples huellas, nuestra historia y cultura, y se pregunta si “somos capaces de percibirlos [los paisajes] como unidades interrelacionadas e interdependientes y, sobre todo, qué estamos dispuestos a hacer para que con el valor público que todo paisaje tiene en tanto que patrimonio cultural común se deje de apostar a la ruleta rusa.”<sup>2</sup>

“Se trata simplemente de coherencia, de solidaridad, de ética ecológica y económica por parte de todos los agentes sociales que directa o indirectamente intervienen en él” —señala la coordinadora, partidaria, además, de iniciar un proceso de rehabilitación, en el que participen equipos pluridisciplinarios y la población.

### **III.F. OTROS ENCUENTROS TEÓRICO-PRÁCTICOS: JORNADAS, SEMINARIOS, EXPOSICIONES**

- Enrique Cavestany, artista y entonces presidente de la Asociación de Artistas Plásticos de Madrid, dirigió el *I Ciclo sobre Arte Público: “La Ciudad como Escenario”*, celebrado en la Fundación Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), del 15 al 20 de octubre de 2001, donde se debatió sobre distintos aspectos del arte público desde la mirada de arquitectos y artistas.

- Es notable la creciente preocupación por el paisaje y su degradación, que se percibe en entidades privadas. Caja Madrid, por ejemplo, organiza con regularidad cursos de orientación medioambiental, en la Casa Encendida. Algunos de ellos como “Una mirada a nuestro entorno natural” orientado a jóvenes de 12 a 16 años. Otros están dirigidos a un público más especializado y tratan temáticas como: la jardinería ecológica, la evaluación ambiental y las estrategias a seguir desde distintos ámbitos, la economía y la ecología, la percepción de los problemas ambientales en los



escenarios urbanos, etc. En el terreno de lo artístico y el medio ambiente se propuso del 24 al 30 de mayo de 2004 un taller con la artista Lara Almárcegui que invita a la prospección de un lugar y a la creación y planificación de un proyecto específico. Se expuso en sus salas *Paisaje y Memoria* (30 marzo – 13 junio de 2004), muestra comisariada por Alicia Chillida y en la que podían encontrarse distintas versiones del paisaje en obras de R. Smithson y Nancy Holt, Roni Horn, Ana Mendieta, Hiroshi Sugimoto, Jeff Wall, Marina Abramovic y muchos otros.

- La Caixa por su parte, proporciona ayudas a proyectos medioambientales para entidades privadas sin ánimo de lucro que tengan como objetivo la mejora de la calidad de vida en su entorno y que realizan actividades dirigidas a la protección de la biodiversidad y el medio natural, la difusión social de las consideraciones medioambientales, la preservación de la calidad ambiental y el uso sostenible de los recursos naturales.

- En algunas exposiciones montadas con la obra de artistas interesados en la naturaleza lo habitual era encontrarse espacios interiores intervenidos con materiales naturales o exposiciones de fotografías, maquetas, vídeos y textos documentando las obras. Entre ellas, pudimos ver:

- *Olafur Eliasson. Funcionamiento silencioso.* 30 enero - 19 mayo 2003, Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid.
- *Historia y Naturaleza. La Colección Gori.* 16 enero - 4 mayo 2003, IVAM, Valencia.
- *Hanns Jörg Voth 1973/2003 Tierra Aire Agua Fuego.* 18 septiembre – 2 noviembre 2003, Fundación Canal, Madrid.
- *Axel Hütte. Terra Incognita.* 5 febrero – 10 mayo 2004, Palacio de Velázquez, Parque del Buen Retiro, Madrid y posteriormente en la Fundación César Manrique (Lanzarote).
- *PhotoEspaña'06: Naturaleza.* 62 exposiciones, más de 300 fotografías y artistas visuales interna-

cionales entre la Sección Oficial, centros de arte y espacios públicos, y el Festival Off. Exposiciones como la de Caio Reisewitz, en La Casa de América, que reflexionaba sobre la reforma agraria, o sobre la Antártida *Experimento nº1* de Mireya y Mercedes Masó, Olafur Eliasson en la Fundación Telefónica, Gonzalo Puch en el Jardín Botánico, etc.

- *Naturalmente Artificial. El arte español y la naturaleza. 1968-2006*, en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia, del 19 de septiembre al 10 de diciembre de 2006. La exposición dentro de las salas del museo se vió complementada por las intervenciones de tres artistas en el paisaje segoviano –espacio natural sugerente por la cercanía entre la propia ciudad y el campo que la rodea–, por el seminario *Del paisajismo a la ecología: medio ambiente y lenguajes artísticos* y por el taller *El artista como agroecólogo*. Sin duda, una apuesta expositiva y teórica rigurosa muy bien hilada.

- Además, en nuestro país se ha mostrado la obra de artistas que han trabajado en esta dirección como línea de investigación o que han tratado esta temática en numerosas exposiciones individuales y colectivas. Algunas de las más destacadas: *Adolfo Schlosser 1939-2004*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), del 7 de febrero a 23 de mayo de 2006; y *Perejaume. Dejar de hacer una exposición*, del 22 de abril al 30 de junio de 1999, en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

Pero si bien el paisaje no es cosa sólo de artistas sino que como se ha venido exponiendo es cuestión de arquitectos, urbanistas, etc., los geógrafos, claro está, no van estar menos interesados en esta cuestión. El Colegio de Geógrafos de Madrid, cuenta con un Banco de Buenas prácticas en Geografía<sup>3</sup>. Entre los artículos publicados en la web, encontramos los siguientes: “Un nuevo horizonte para la geografía en los estudios y aplicaciones sobre el paisaje. Los estudios del paisaje en la geografía española”, “La gestión del paisaje:

proposición de ley para la protección, la conservación y la gestión del paisaje.”

Por último, recordar que se han coordinado numerosos encuentros (congresos, jornadas, seminarios) desde Universidades públicas y privadas, e instituciones relacionadas con la Arquitectura y el Arte. Esto nos da una idea de cómo el paisaje se coordina, se planifica, se ordena, se protege, se conserva, y se defiende desde diferentes ámbitos y disciplinas, en las que no vamos a atender aquí por razones obvias.

## Notas

1. Las citas de este epígrafe se tomaron del archivo pdf colgado en la página web: <http://arcoenglish.artmediacompany.com/publicaciones/catalogos/03/foro/foroesp.pdf>
2. Isabel Corral, texto en el folleto de presentación de las jornadas. Puede descargarse y consultarse en la web: <http://insulart.com/files/jornadas.pdf>. Corral es Licenciada en Bellas Artes, Experta Universitaria en Gestión, Protección y Ordenación del Paisaje y Presidenta del Laboratorio de Paisaje de Canarias.
3. Banco de Buenas Prácticas en Geografía. N°1 mayo 2003. Paisaje y ordenación del territorio.

## BIBLIOGRAFÍA





No podemos mencionar aquí a todos los autores y el enfoque de sus escritos, pero considero importante destacar a algunos de ellos por la aportación que han realizado en nuestro país con sus escritos sobre la materia. Resulta interesantísima la contribución de José Albelda y José Saborit, que centran su libro *La construcción de la naturaleza* en el estudio y el análisis de las diferentes acepciones históricas de los conceptos de “naturaleza” y “paisaje”, así como en el uso de ambos términos que se ven frecuentemente manipulados y banalizados a través de los media y la publicidad. Debe mencionarse la valiosa labor del arquitecto Javier Maderuelo, quien ha contribuido con sus numerosos escritos a mostrar las interferencias arte-paisaje-arquitectura. Entre ellos contamos con las actas de los encuentros *Arte y Naturaleza* en Huesca. Se trata de las primeras publicaciones en español que estudian extensamente y con continuidad esta materia desde los puntos de vista de teóricos de múltiples disciplinas. A ellas debe sumarse la interesante publicación de Tonia Raquejo *Land Art* por su particular visión de esta forma de arte y por sus esfuerzos de recopilación, síntesis y contextualización, que resultan muy esclarecedores. Al igual que ellos, otros teóricos del arte como Simón Marchán o Anna M<sup>a</sup> Guasch han compartido sus visiones sobre el *Land Art* en capítulos de sus publicaciones sobre arte contemporáneo. Fernando Castro Flórez ha reflexionado sobre artistas que intervienen en el paisaje, entre los que se encuentra Nacho Criado, y ha coordinado “Dossier: Robert Smithson”, en la revista *Creación*. Igualmente valiosos por sus aportaciones sobre el paisaje en distintas épocas son los escritos de Javier Arnaldo, Rafael Argullol y Santiago B. Olmo. Y sobre arte y ecología, los de Javier Hernando, entre otros que se recogen en esta bibliografía. Y, por suerte, disponemos de otras fuentes y autores que no han podido incluirse por cuestiones de extensión, pero a los que puede llegarse a través de las bibliografías de las fuentes aquí mencionadas.

Señalar, asimismo, los números especiales sobre arte y naturaleza, arte público, y, arte, paisaje y arquitectura

que editaron algunas revistas. Entre ellas: *Cimal. Arte Internacional*, n<sup>o</sup>51: *Arte y Naturaleza*, 1999; *Cimal. Arte Internacional*, n<sup>o</sup>54: *Arte Público*, 2001; *Revista de Occidente*, n<sup>o</sup>189: *Paisaje y Arte*, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, febrero 1997; y la revista de arquitectura *NEUTRA* 09/10, julio 2003. Y, por último, mencionar las imprescindibles actas de todos esos encuentros sobre arte en espacios naturales que tuvieron lugar y de los que siguen aconteciendo, porque son la síntesis y la memoria de intensos seminarios.

En esta selección bibliográfica se han incluido publicaciones en varios idiomas, fundamentalmente español, inglés y francés. Aunque algunas de ellas podrían situarse en varios apartados a la vez, han sido ordenadas según el enfoque de los temas tratados en:

#### 1. ARQUITECTURA Y PAISAJE / EL JARDIN.

#### 2. ARTE Y ECOLOGÍA / PENSAMIENTO ECOLÓGICO.

#### 3. ARTE PÚBLICO.

#### 4. EARTHWORKS / LAND ART / ENVIRONMENTAL ART / PROCESS ART / BIOLOGICAL ART / INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN ESPACIOS NATURALES.

#### 5. ESCRITOS DE ARTISTAS.

#### 6. EL LUGAR / EL VIAJE / EL PASEO.

#### 7. NATURALEZA, PAISAJE, ROMANTICISMO, SUBLIME, PINTORESCO.



## I. ARQUITECTURA Y PAISAJE / EL JARDÍN

### AA.VV.

*Denatured Visions: Landscape and Culture in the Twentieth Century.*

New York, Museum of Modern Art, Ed. Stuart Wrede y William Howard Adams, 1991. (simposium en el MoMA, N.Y. en 1988)

### AA.VV.

*Revista BASA, n° 28: Canarias. Turismo y ficción.*

Las Palmas de Gran Canaria, Publicación del Colegio de Arquitectos de Canarias, 2005.

### Aguiló, Miguel

*El paisaje construido. Una aproximación a la idea de lugar.*

Madrid, Colegio de Ingenieros de caminos, canales y puertos, 1999. Colección de Ciencias, Humanidades e Ingeniería, n°56.

### Amidon, Jane

*Radical Landscapes. Reinventing Outdoor Space.*

New York, Thames and Hudson, 2001.

### Asensio Cerver, F.

*Landscape Art.*

Col. World of environmental design, n°8, Barcelona, Arco, 1995.

### Bourdon, David

*Designing the Earth: The Human Impulse to Shape Nature.*

New York, Harry N. Abrams, 1995.

### Dabrowski, Magdalena

*French Landscape: The Modern Vision, 1880-1920.*

New York, Museum of Modern Art, Harry N. Abrams, c. 1999.

### Dixon Hunt, John

*L'art du jardin et son histoire.*

Paris, Odile Jacob, 1996.

### Fernández Alonso, Juan Manuel

“La producción contemporánea del paisaje”, *Revista de Occidente*, n° 189.

Madrid, Fundación Ortega y Gasset, feb. 1997, pp. 65-72.

### Galofaro, Luca

*Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo. / Art as an approach to contemporary landscape.*

Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2003.

### Darío I. Gazapo de Aguilera

*El Land Art y la arquitectura.*

Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 1991.

### Jellicoe, Geoffrey & Susan

*El paisaje del hombre. La conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días.*

Barcelona, Gustavo Gili, 1995.

Título original: *The Landscape fo man.*

Londres, Thames and Hudson, 1975.

### Laurie, Michael

*Introducción a la arquitectura del paisaje.*

Colección Arquitectura / Perspectivas.

Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1983.

Título original: *An introduction to Landscape Architecture.*

### Le Dantec, Jean-Pierre

*Le sauvage et le régulier. Art des jardins et paysagisme en France au XXè siècle.*

Paris, Ed. Le Moniteur, 2002.

### Lyall, Sutherland

*Landscape. Diseño del espacio público. Parques. Plazas. Jardines.*

Barcelona, Gustavo Gili, 1991.

### Maderuelo, Javier (et al.)

*Actas. Arte y Naturaleza. El jardín como arte.*

Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1997.



**Manrique, César**

*Lanzarote: Arquitectura inédita.*

Arrecife, Cabildo Insular de Lanzarote, 1974.

**Martin, Richard (ed)**

*The New Urban Landscape. New York, The World Financial Center, Battery Park City, 1988.*

New York, Olympia & York Companies, Drenttel Doyle Partners: Distributed by Rizzoli, 1990.

**Mc Grath, Dorothy**

*El arte del paisaje. El mundo del diseño ambiental.*

Méjico, Atrium Internacional de Méjico, Ed. Nacho Asensio, 2002.

**Mujica Láinez, Manuel**

*Bomarzo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

**Neutra, Richard**

*La naturaleza y la vivienda.*

Barcelona. Gustavo Gili, 1970.

**Oakes, Baile (ed.)**

*Sculpting with the Environment: A Natural Dialogue.*

London, Baile Oakes, 1995.

New York, Van Nostrand Reinhold, 1995.

**Pietila, Reima**

“Lugares en la Naturaleza”, en *Arquitectura y Vivienda*, nº55.

Madrid, 1995, págs. 70-73.

**Pontbriand, Chantal**

«Jardins postmodernes», en revista *Parachute*, nº44 : Jardins / Gardens.

Montreal, sept/oct/nov 1986.

**Roberts, John**

«The Greening of Capitalism», en revista *Parachute*, nº44 : Jardins / Gardens.

Montreal, sept/oct/nov 1986.

**Sijmons, Dirk (ed.)**

= *Landscape. H + N + S landscape architects.*

Amsterdam, Editor Dirk Sijmons, *Arquitectura + natura*, 2002.

**Sobrino Manzanares, M<sup>a</sup> Luisa; López Silvestre, Federico (ed)**

*Nuevas visiones del paisaje. La vertiente atlántica.*

Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura y Deporte, CGAC, 2006.

**Treib, Marc (ed.)**

*Modern Landscape Architecture: A Critical Review.*

Cambridge, Mass: MIT Press, c. 1993.

**Weilacher, Udo.**

*Between Landscape Architecture and Land Art.*

Basel, Berlin, Boston, Birkhäuser Publishers, c. 1996.

## 2.ARTE Y ECOLOGÍA / PENSAMIENTO ECOLÓGICO

**AA.VV.**

*Estar en la punta. Retrato de una exposición itinerante. En defensa de la huerta.*

Idea y coordinación: José Albelda, Nadia Collette, Pablo Lorenzo. Ed. Grupo de investigación Retórica, Arte y Ecosistemas. Universidad Politécnica de Valencia, 2001.

**AA.VV.**

*Els valors de la Punta. 18 arguments en defensa de l'horta.* València, Universitat de València, 1999.

**Albelda, José**

«Ética y estética en las intervenciones artísticas en la naturaleza», en AA.VV., *Proyectos de arte contemporáneo en espacios públicos, naturales y urbanos. Guía de buenas prácticas*, Cádiz, Fundación NMAC, 2002, pp. 47-55.

«La naturaleza y su valoración estética contemporánea», en *Boscos i societat*, actas del V Forum de Política Forestal de Catalunya, Solsona, Lleida, 2004, pp. 404-412.

**Benthall, Jonathan**

«The Relevance of Ecology», en Gregory Battcock, *Idea Art: A Critical Anthology*. New York, Dutton, 1973.

**Bois, Yves-Alain**

“Herbert Bayer, précurseur de l’art écologique”, en *Chroniques de l’art vivant*, n° 19, avril 1971.

**Dobson, A.**

*Pensamiento Político Verde*.  
Barcelona, Paidós, 1997.  
Col. Estado y Sociedad, n° 49.  
Trad. José Pedro Tosaus Abadía  
Edición original: London, Routledge, 1990.

**Fernández, Joaquín**

*El ecologismo español*.  
Madrid, Alianza Editorial, 1999.

**Gablik, Suzi**

*The Reenchantment of Art*.  
New York, Thames and Hudson, 1991.

**George, James**

*Asking for the Earth: Waking up to the Spiritual / Ecological Crisis*.  
Shaftsbury, Dorset, Element, 1995.

**Guattari, F.**

*Las tres ecologías*.  
Valencia, Pre-Textos, 1996.

**Hawken, Paul**

*The Ecology of Commerce: A Declaration of Sustainability*.  
New York, Harper Collins, 1993.

**Hernando Carrasco, Javier**

“Visiones de naturaleza: el arte y la sensibilidad ecológica”, en *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*.  
Madrid, Cátedra, 2004, pp. 53-84.

**Hitt, Christopher**

«Toward an Ecological Sublime», *New Literary History*, Volume 30, Number 3, Summer 1999, pp. 603-623.

**Kastner, Jeffrey**

*Land, Art: A Cultural Ecology Handbook*.  
London, Ed. Max Andrews, RSA & Arts Council England, 2006.

**Leopoldo, Aldo**

*Una ética de la tierra*.  
Madrid, Los libros de la catarata, Ed. Jorge Riechmann, 2000.  
Trad. Isabel Lucio-Villegas Uria y J. Riechmann.

**Manzini, Ezio**

*Artefactos: hacia una nueva ecología del ambiente artificial*.  
Madrid, Celeste, 1992.

**Margalef, Ramón**

*Teoría de los sistemas ecológicos*  
Barcelona, Universidad de Barcelona, 1993.

**Matilsky, B.**

*Fragile Ecologies. Contemporary Artist's Interpretations and Solutions*  
New York, Rizzoli, 1992.

**Morris, Robert**

«Notes on Art as/and Land Reclamation», en *October* n°12.  
Cambridge, Massachusetts, primavera 1980, pp. 97-102.  
También en Jeffrey Kastner y Brian Wallis, *Land and Environmental Art*.  
London, Phaidon, 1998, pp. 254-256.

**Riechmann, Jorge**

*Biomímesis. Ensayos sobre imitación de la naturaleza, ecosocialismo y autocontención.*

Madrid, Los libros de la catarata, 2006.

«La industria de las manos y la nueva naturaleza. Sobre naturaleza y artificio en la era de la crisis ecológica global», en *Un mundo vulnerable: ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia.*

Madrid, Los libros de la catarata, 2000.

*Todo tiene un límite: Ecología y transformación social.*

Madrid, Editorial Debate, 2001.

**Strelow, Heike; David, Vera**

*Ecological Aesthetics: Art in Environmental Design: Theory and Practice.* Iniciado por Herman Prigann, Basel, Boston, Birkhäuser, Ed. por Heike Strelow en cooperación con Vera David, 2004.

**3.ARTE PÚBLICO****AA.VV.**

*Foro Arte y Territorio. Actas Encuentro I: Ciudades por hacer. Urbanismo, participación ciudadana e intervención artística.*

Burgos, Ed. Espacio Tangente, 2005.

**AA.VV.**

*Poéticas del lugar. Arte público en España.*

Taro de Tahiche, Fundación César Manrique, 2001.

Exposición 7 junio – 16 septiembre 2001.

**Blanco, Paloma (et al.)**

*Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa.*

Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

**Cereceda, Miguel (comisario)**

*Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española.*

Exposición en el Castillo de Santa Bárbara, Alicante,

9 junio – 6 agosto 1999.

Valencia, Generalitat, 1999.

**Chavarría, Javier**

«Mirar, hacer nada y dejar hacer», en *Test Madrid.*

Espacio experimental de intervención artística.

Proyecto I+D dirigido por Helena Cabello,

Universidad Europea de Madrid, 2006, pp. 65-72.

**Chillida, Eduardo**

*Montaña Tindaya: Eduardo Chillida.*

Exposición y catálogo Kosme de Barañano, Lorenzo Fernández Ordóñez.

Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, 1996.

*El Peine del viento.*

Eduardo Chillida, Luis Peña Ganchegui, texto Jesús Bazal.

Pamplona, Q Editions, 1986.

*Elogio del horizonte: una obra de Eduardo Chillida.*

Textos Fernando Huici, epílogo Thomas M. Messer.

Oviedo, Progreso, 1990.

**Kaprow, Allan**

*L'art et la vie confondus.*

Coll. Supplémentaires, Paris, Centre Georges

Pompidou, 1996.

**Lippard, Lucy R.**

“Gardens: Sonie Metaphors for a Public Art”, en *Art in America.*

Nueva York, noviembre 1981, pp. 136-150.

*Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society.*

New York, New Press, 1997.

**Maderuelo, Javier (et al.)**

*Actas. Arte y Naturaleza. Arte público.*

Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1999.

*Actas. Arte y Naturaleza. Desde la ciudad.*

Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1998.

**Miles, Malcolm**

*Art, space and the city. Public art and urban futures.*  
London & New York, Routledge Ed., 1997.

**Mitchell, W.J.T.**

*Art and the Public Sphere.*  
Chicago, University of Chicago Press, 1993.

**Moure, Gloria**

“Creación plástica en el espacio urbano”, en *Arte Público: naturaleza y ciudad.*  
Taro de Tahíche, Fundación César Manrique, 2001, pp. 101-112.

**Oteiza, Jorge de**

*Oteiza: mitoa eta modernotasuna. Oteiza: mito y modernidad.*  
Exposición comisariada por Margit Rowell y Txomin Badiola.  
Bilbao, Museo Guggenheim, 2004.

*Oteiza: paisajes, dimensiones.*  
Exposición en el Castillo de Santa Bárbara, 6 octubre – 23 noviembre 2000.  
Alicante, Fundación Eduardo Capa, 2000.

**Pizarro Juanas, Esther A.**

*Materia para un espacio: antecedentes y nuevas propuestas.*  
Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1995.

**Raquejo, Tonia**

“Imágenes del lugar, leyendas del no-lugar”, en *Actas. Arte y Naturaleza. Arte Público.*  
Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 2000, pp. 165-187.

«Una reflexión sobre arte y resistencia hoy», en *ACTO. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, nº 1: Sobre el suelo.  
Tenerife, Universidad de La Laguna: Aula Cultural de Pensamiento Artístico Contemporáneo, 2002, pp. 27-42.

«El arte como estrategia de resistencia al poder, desde el poder», en *Inventario: Otras formas de producción y distribución del arte.*  
Madrid, Asociación Madrileña de Artistas Visuales Independientes, 2004.

**Sobrino Manzanares, M<sup>a</sup> Luisa**

*Escultura contemporánea en el espacio urbano. Transformaciones, ubicaciones y recepción pública.*  
Madrid, Electa, 1999.

#### 4. EARTHWORKS / LAND ART / ENVIRONMENTAL ART / PROCESS ART / INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN ESPACIOS NATURALES

**AA.VV.**

*Art in the Landscape.*  
Texas, Chinati Foundation, 2000.

**AA.VV.**

*Foro Arte y Territorio. Actas Encuentro 0: Actualizar la mirada.*  
Burgos, Ed. Espacio Tangente, 2003.

**AA.VV.**

*Guía de Europa. Parques de esculturas.*  
Editorial Documenta y Fundación NMAC, 2006.

**AA.VV.**

*Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo.*  
Barcelona, Llibres de Recerca, MACBA, 2000.

**AA.VV.**

*Paisaje y Memoria. Landscape and Memory.*  
Madrid, Caja Madrid Obra Social, 2004.  
Exposición en La Casa Encendida, del 30 marzo 2004 al 13 de junio de 2004.  
Comisaria: Alicia Chillida.



**Arribas, Diego (coord.)**

*Arte, industria y territorio I. Actas.*

Minas de Ojos Negros Teruel, Ed. Artejiloca, 2003.

*Arte, industria y territorio II. Actas.*

Minas de Ojos Negros Teruel, Ed. Fundación Beulas, Huesca, 2006.

**Beardsley, John (et al.)**

*Denatured Visions-Landscapes and Culture in the Twentieth Century.*

New York, MOMA, 1991.

*Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape.*

Nueva York, Abbeville Press, 1998 (3ª ed).  
1ª ed., 1984.

**Boettger, Suzaan**

*Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties.*

Berkeley, University of California Press, 2002.

**Burckhardt, Lucius**

“Minimal intervention”, *The Unpainted Landscape*.

London, Coracle Press, c. 1987, pp. 97-109.

**Burns, James T. (et al.)**

*El arte del ambiente.*

Buenos Aires, Victor Leur, 1978.

**Castro Flórez, Fernando**

“Análisis de la película de Robert Smithson, Muelle en espiral. Apuntes y visiones del desierto”, en revista *Cimal. Arte internacional*, nº51.

Valencia, 1999.

“Desplazamientos”, en revista *Creación*, nº7, Madrid, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Feb. 1993, pp. 76-81.

“La mirada sedienta”, *Lápiz*, nº 113, Madrid, Publicaciones de Estética y Pensamiento, junio 1995, pp. 40-45.

“Robert Smithson. Vértigo cinematográfico:

Montaje en espiral”, en *Actas Huesca. Arte y Naturaleza*, Diputación Provincial de Huesca, 1995, pp. 51-66.

*Nacho Criado: la voz que clama en el desierto.* Madrid, Fundación Argentaria, 1998.

**Castro, Fernando;****Copón, Miguel**

“Paisajes en ninguna parte. Tentativas sobre seis artistas americanos”, en *Revista de Occidente*, nº189. Madrid, Fundación Ortega y Gasset, febrero 1997, pp. 49-64.

**Castro, Fernando;****Hernando, Javier;****Raquejo, Tonía; (et al.)**

*Más allá del museo: obras de arte en la naturaleza y en el espacio urbano. / Beyond the museum: works of art in nature and in the urban space.*

Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999.

**Chillida, Eduardo**

*Montaña Tindaya: Eduardo Chillida.*

Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, 1996. Exposición y catálogo Kosme de Barañano, Lorenzo Fernández Ordóñez.

**Clark, Kenneth**

*El arte del paisaje.*

Seix Barral. Barcelona, 1971.

Título original: *Landscape into art.*

Harmondsworth, England, Penguin Books, 1966, 1ª ed. 1949.

**Clot, Manel**

“Perejaume: poéticas de la representación, alegorías de la salvación”, en *Revista de Occidente*, nº129.

Madrid, Fundación Ortega y Gasset, 1992, pp. 57-64.

**Combalía, Victoria**

“El arte conceptual en España. Escultores

minimalistas, povera y otras derivaciones en los ochenta”, en *Rumbos de la escultura española en el siglo XX*.

Madrid, Fundación BSCH, 2 octubre - 18 noviembre 2001 y Las Palmas de Gran Canaria, C.A.A.M., 13 diciembre 2001 - 10 febrero 2002, pp. 143-157.

**Cutts, Simon et al.**

*The Unpainted Landscape.*

Coracle Press, Scottish Arts Council, Graeme Murray Gallery, 1987.

**Davies, Peter; Knipe, Tony**

*A Sense of Place. Sculpture in Landscape.*

Sunderland, Ceolfith Press, 1984.

**Díaz Cuyás, José**

«La naturalización del arte del suelo: el paradigma Tindaya», en *ACTO. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, nº1: Sobre el suelo.

Tenerife, Universidad de La Laguna: Aula Cultural de Pensamiento Artístico Contemporáneo, 2002, pp. 163-196.

“Conversación posible a fines del invierno con Nacho Criado», en *Nacho Criado. Piezas de agua y cristal*. Exposición en el Palacio de Cristal, Madrid, marzo-mayo 1991.

Madrid, MNCARS, 1991.

También en *Para todos y para nadie. Nacho Criado 1967-1987*.

Las Palmas de Gran Canaria, Casa de Colón, 1987, pp. 53-62.

**Duque, Félix**

“El arte público y la herida de la tierra. El arte de la tierra», en *Arte público y espacio político*, Madrid, Ed. Akal, 2001, pp. 140-153.

**Eckbo, Garret**

*The Landscape We See.*

New York, McGraw Hill Book Co., 1969.

**Fagone, Vittorio**

*Art in nature.*

Milano, Mazzotta, 1996.

**Grande, John K.**

*Balance: Art and Nature.*

Montreal, New York, Black Rose Books, 1994.

*Diálogos Arte Naturaleza.*

Taro de Tahíche, Fundación César Manrique, 2005.

**Guasch, Anna María**

*El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural.*

Madrid, Alianza, 2000.

**Havlice, Patricia**

*Earth Scale Art: A Bibliography, Directory of Artists and Index to Reproductions.*

Jefferson, N.C., McFarland, 1984.

**Hobbs, Robert**

“Robert Smithson: Articulator of Nonspace”, en *Robert Smithson Retrospective.*

ARC, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, The Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 1982-1983, p. 9-20.

**Kastner, Jeffrey;**

**Wallis, Brian**

*Land and Environmental Art.*

Londres, Phaidon, 1998.

**Kepes, Gyorgy (coordinador, et al.)**

*El arte del ambiente.*

Buenos Aires, Víctor Leru, 1978.

Título original: *Arts of the Environment.*

New York, George Braziller, Inc., Ed. Gyorgy Kepes, 1972.

Canada, Doubleday Canada, Ltd., 1972.

**Krauss, Rosalind**

*Pasajes de la escultura moderna*

Madrid, Akal, 2002.

Trad. Alfredo Brotons Muñoz.

Título original: *Passages in Modern Sculpture*.

New York, Viking Press, 1977.

«La escultura en el campo expandido», en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*.

Madrid, Alianza Forma, 1996.

Trad. Adolfo Gómez Cedillo.

Título original: «Sculpture in the Expanded Field», *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*.

Cambridge, The MIT Press, 1985.

#### **Maderuelo, Javier (et al.)**

*Actas. Arte y Naturaleza*.

Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1995.

*Arte Público: naturaleza y ciudad*.

Lanzarote, Fundación César Manrique, 2001.

#### **Maderuelo, Javier**

“Del arte del paisaje al paisaje como arte”, *Revista de Occidente*, nº 189.

Madrid, Fundación Ortega y Gasset, febrero 1997, pp. 23-36.

*Earthworks-Land Art: una dialéctica entre lo sublime y lo pintoresco*.

Lanzarote, Fundación César Manrique, 1996.

*Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*.

Lanzarote. Ed. Fundación César Manrique. 1994.

*La pérdida del pedestal*.

Cuadernos del Círculo. Círculo de Bellas Artes, Madrid, Visor Dis., 1994.

#### **Marchán Fiz, Simón**

*Del arte objetual al arte de concepto, (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*.

Madrid, Akal, 1997.

1ª ed. Madrid, Alberto Corazón, 1972.

“Una arqueología de lo humano”, en *Nacho Criado. La idea y su puesta en escena*.

Sevilla, Sibila, 1996, pp. 87-90.

#### **Morris, Robert (et al.)**

*Earthworks: Land Reclamation as Sculpture (a Project of the King County Arts Commission)*.

Seattle, King County Art Commission, Art Museum, 1979.

#### **Moure, Gloria**

“El natural como bucle, a propósito de Richard Long”, en *Actas. Arte y Naturaleza*.

Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1995, pp. 109-119.

#### **Pérez Villén, Angel Luis (et al.)**

«Minimal, povera y land art», en Carmen Osuna, *Aproximaciones a la escultura contemporánea*. Sevilla, Fundación Cultural del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 2002, pp. 105-117.

#### **Poinsot, Jean-Marc**

“L’in situ et la circonstance de sa mise en vue”, *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, nº27: Situations (varia).

Paris, Centre Georges Pompidou, primavera 1989, pp. 67-75.

*L’atelier sans mur*.

Villeurbanne, art edition, 1991.

#### **Raquejo, Tonia**

«Arte, ciencia y naturaleza. Del paisaje artificial al paisaje natural», en revista *Neutra*, nº09/10, julio 2003, pp. 180-185.

*Land Art*.

Col. Arte Hoy. Madrid. Ed. Nerea, S.A. 1998.

“El Land Art como metáfora de la historia”, en *Revista Goya*, nº249, nov-dic 1995, pp. 161-168.

“Paisaje y memoria: imágenes de la tierra en el Land Art”, en *Actas del Congreso Visiones del Paisaje*. Priego de Córdoba, Universidad de Córdoba, noviembre 1997, pp. 85-97.

Editores: M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla, Federico Castro, M<sup>a</sup> Luisa Calero, Elisa Povedano.

### **Replinger, Mercedes**

“La tierra como monumento”, *Punta. Revista de la asociación de artistas plásticos de Madrid*, n<sup>o</sup>9, 2001, pp. 33-40.

«Pasos desiguales», en Diego Arribas (coord.), *Arte, industria y territorio II*. Actas. Minas de Ojos Negros. Teruel, Ed. Fundación Beulas, Huesca, 2006, pp. 155-185.

### **Rose, Barbara**

«La escultura norteamericana: Del Minimalismo al Land Art», en AA.VV., *La Escultura*. Barcelona, Skira, 1984, p. 257 y ss.

### **Shapiro, Gary**

*Earthwards: Robert Smithson and Art After Babel*. Berkeley, University of California Press, c. 1995.

### **Gilchrist, Maggie; Lingwood, James**

*Robert Smithson. El Paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*.

Valencia, IVAM Centre Julio González, 22 abril – 13 junio 1993.

Textos de M. Gilchrist y J. Lingwood. (catálogo)

### **Sonfist, Alan (ed.) (et al.)**

*Art in the land: A Critical Anthology of Environmental Art*.

New York, E.P. Dutton inc., Ed. Alan Sonfist, 1983.

### **Suderburg, Erika (ed.)**

*Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*.

Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

### **Tiberghien, Gilles**

“Horizontes”, *Arte Público: naturaleza y ciudad*.

Lanzarote, Fundación César Manrique, 2001, pp. 125-150.

*Land Art*.

París, Ed. Carré, 1993.

Londres, Art Data, 1995.

*Land Art Travelling*.

Valence, Ecole Régionale des Beaux-Arts, 1996.

*Nature, Art, Paysage*.

Arles, Actes Sud, École Nationale Supérieure du Paysage: Centre du Paysage, 2001.

*Notes sur la cabane et quelques autres choses*.

Strasbourg, École Supérieure des arts décoratifs, 2000.

### **Velayos Castelo, M<sup>a</sup> José**

«El tiempo creador», en *LápiX n<sup>o</sup>175*, julio 2001, pp. 24-35.

### **Werkner, Patrick**

*Land Art USA*.

München, Prestel-Verlag, 1992.

## **5. ESCRITOS DE ARTISTAS**

### **Nacho Criado**

“Reflexiones en torno a un territorio” en *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel)*.

Diego Arribas (coordinador).

Teruel, Artejiloca, 2002, pp. 141-144.

### **Kaprow, Allan**

“The education of the un-artist, part I”, *Artnews*, febrero 1971, pp. 28-31. “The education of the un-

artist, part II”, *Artnews*, mayo 1972, pp. 34-39. “The



education of the un-artist, part III”, *Art in America*, enero-febrero 1974, pp. 85-91.

### **Lootz, Eva**

«La espina del león», en *Creación* n° 13. Madrid, Instituto de Estética, 1995.

### **Morris, Robert**

*Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris.* Massachusetts, The MIT Press, 1993.

### **Luis Ortega**

“El desorden en su sitio: espacios degradados, abandonados y desentendidos”, en *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros* (Teruel). Diego Arribas (coordinador). Teruel, Artejiloca, 2002, pp. 251-255.

### **Penone, Giuseppe**

*Respirar la sombra / Respirare l'ombra.* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, CGAC, 1999.

### **Perejaume**

«Parques interiores. La obra de siete despintores», en *Actas. Arte y Naturaleza. El Paisaje.* Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1996, pp. 165-171. También en *Dejar de hacer una exposición.* Barcelona, MACBA y ACTAR, 1999, pp. 192-195.

### **Sáiz, Manuel**

«Conforme a la lógica (la conclusión del orden)» (fragmentos), *Conforme a la lógica.* Logroño, Cultural Rioja, 1995.

### **Selz, Peter**

“Installations, Environments and Sites”, en *Theory and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings.* Berkeley, Los Angeles, California, Ed. Kristine Stiles y Peter Selz, 1996.

### **Smithson, Robert**

*The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations.* New York, Ed. Nancy Holt, New York University Press, 1979.

### **Sonfist, Alan**

«Natural Phenomena as Public Monuments», en Jeffrey Kastner y Brian Wallis, *Land and Environmental Art.* London, Phaidon, 1998, pp. 257-258.

## **6. EL LUGAR / EL VIAJE / EL PASEO**

### **Augé, Marc**

*Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad.* Barcelona, Gedisa, 1993.

### **Barber, Llorenç Barber**

«Músicas de cielo y suelo o sobre la composición de lugar», en *ACTO. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, n°1: Sobre el suelo. Tenerife, Universidad de La Laguna: Aula Cultural de Pensamiento Artístico Contemporáneo, 2002, pp. 131-148.

### **Brett, Guy**

“Devolver tierra a la tierra: una paradoja de la contención”, en *Heterotopías: medio siglo sin lugar: 1918-1968.* Madrid, MNCARS, D.L. 2000, pp. 322-328.

### **Brinckerhoff Jackson, John**

“El paisaje accesible”, *Revista de Occidente*, n°189, febrero 1997. Madrid, Fundación Ortega y Gasset, pp. 73-82. Pertenece a: *A sense of place a sense of time*, London, The Yale University Press, 1994.

### **Carelli, Francesco**

*Walkscapes. El andar como experiencia estética.*

Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2002.

**Clot, Manel**

“Las ensoñaciones del paseante solitario”, en *Lápiz*, nº56.

Madrid, febrero 1989, pp. 65-71.

**Diego, Estrella de**

*Quedarse sin lo “exótico”.*

Lanzarote, Fundación César Manrique, 1999.

**Gawoll, Hans-Jürgen**

“El paseo (ensayo sobre la anticuada usanza del andar)”, en *Revista de Occidente*, nº160, septiembre 1994.

Madrid, Fund. Ortega y Gasset, pp. 83-100.

**Lamarche-Vadel, Bernard**

“La marche dans le paysage anglais”, en *Artistes*, nº2, diciembre 1979 - enero 1980, p.20

**Lamoreux, Johanne**

«Autour de promenades», en *Parachute*, nº41.

Montreal, diciembre 1985 - enero, febrero 1986, pp. 7-11.

**Penders, Anne-Françoise**

*Un chemin: le land art. Tome 1: Partir.*

*Un chemin: le land art. Tome 2: Revenir.*

Bruxelles, Coll. Essais, La Lettre volée, 1999.

**Thoureau, H. D.**

*Caminar.*

Madrid, Ardora Ediciones, 1998.

Trad. Federico Romero.

1ª ed. en inglés, 1862.

## 7. NATURALEZA, PAISAJE, ROMANTICISMO, SUBLIME, PINTORESCO

**Albelda, José; Saborit, José**

*La Construcción de la Naturaleza.*

Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

Valencia, Generalitat Valenciana. 1997.

**Albelda, José**

“Intervenciones mínimas, poéticas de la preservación”, en *Cimal Arte Internacional*, nº51. Valencia, 1999, pp. 49-54.

**Argullol, Rafael**

*Naturaleza: la conquista de la soledad.*

Lanzarote, Fundación César Manrique, 1995.

*La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico.*

Barcelona, Destino, 1991.

1ª ed. Barcelona, Bruguera, 1983.

**Arnaldo, J.**

*Estilo y Naturaleza: La obra de arte en el romanticismo alemán.*

Madrid, Visor, 1990.

**Berque, Augustin (ed.)**

*Cinq propositions pour une théorie du paysage.*

Paris, Champ Vallon, c. 1994.

“En el origen del paisaje”, *Revista de Occidente*, nº189, febrero 1997.

Madrid, Fundación Ortega y Gasset, pp. 7-21.

“El nacimiento del paisaje en China”, en *Actas. Arte y Naturaleza. El Paisaje.*

Huesca, Diputación Provincial, 1996, pp. 15-21.

*Les raisons du paysage. De la Chine Antique aux*

*environnements de synthèse.*

Paris, Éditions Hazan, 1995.

**Blunt, Anthony**

*Le Paysage Anglais. De Gainsborough à Turner.*

Paris, Musée de l'Orangerie, 1953.

**Burke, E.**

*Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime.*

Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores, 1985.

**Buttler, Adrian von**

*Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El jardín paisajista.*

Madrid, Nerea, 1993.

**Carus, Carl Gustav**

*Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje.*

Madrid, Visor, 1992.

**Del Río, Víctor**

«Las políticas del paisaje», en revista *Lápiz*, n°181, marzo 2002, pp. 60-67.

**Dixon Hunt, John**

*Gardens and the Picturesque. Studies in the History of Landscape Architecture.*

Cambridge, The MIT Press, 1992.

**Dixon Hunt, John;**

**Willis, Peter (eds.)**

*The Genius of Place. The English Landscape Garden 1620-1820.*

London, The MIT Press, 1975.

**Dorfles, Gillo**

*Naturaleza y artificio.*

Barcelona, Lumen, 1972.

Trad. Alejandro Sadernan.

**Garraud, Colette**

*L'idée de nature dans l'art contemporain.*

Paris, Flammarion, 1993.

**Gilping, William**

*Tres ensayos sobre la belleza pintoresca.*

Madrid, Ed. Javier Maderuelo, Abada, 2004.

Trad. Maysi Veuthey.

Título original: *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape with a Poem on Landscape Painting.*

London, R. Blamire, 1794.

**Gombrich, E. H.**

«El espejo de la naturaleza. Holanda siglo XVII», en *La Historia del Arte.*

Madrid, Debate, 2003, pp. 413-433.

Título original: *The Story of Art.*

Londres, Phaidon Press Limited, 4ª reimpresión septiembre 2003.

**Longino (pseudo Longino)**

*Sobre lo sublime.*

Madrid, Gredos, 1979.

Introducción, traducción y notas de José García López.

**Lyotard, Jean-François**

«Lo sublime y la vanguardia», *Artforum*, 1984.

**Maderuelo, Javier (et al.)**

*Actas. Arte y Naturaleza. El paisaje.*

Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1996.

**Maderuelo, Javier**

*El Paisaje. Génesis de un concepto.*

Madrid, Abada Editores, 2005.

**Martínez de Pisón, Eduardo**

«El paisaje, patrimonio cultural», en *Revista de Occidente*, n°194-195, julio-agosto 1997.

Madrid, Fundación Ortega y Gasset, pp. 37-49.

**Munsters, Wil**

*La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830.*

Genève, Droz, 1991.

**Olmo, Santiago B.**

«Desde el paisaje», en *Lápiz*, nº145.

Madrid, julio 1998, pp. 33-41.

«Naturalezas artificiales. El paisaje fotografiado», en *Los géneros de la pintura. Una visión actual*.

Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, exposición 13 septiembre – 29 octubre 1994.

**Raquejo, Tonia**

«La bella neoclásica y la bestia romántica: historia de un enlace feliz», en *La Balsa de la Medusa*, nº23.

Madrid, 1992, pp. 5-18.

“El romanticismo británico”, en *Valeriano Bozal, Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I.

Madrid, Visor, 1996, pp. 245-263.

**Remón Menéndez, J.**

“Jardín y ‘genio del lugar’ en la cultura inglesa del siglo XVIII”, *Revista de Occidente*, nº209, oct. 1998.

Madrid, Fundación Ortega y Gasset, pp. 91-100.

**Roskill, Mark W.**

*The Languages of Landscape*.

Pennsylvania, University Park, State University Press, 1997.

**Schama, Simon**

*Landscape and Memory*.

New York, Alfred Knopf, 1995.

**Schelling, F. W.**

*La relación de las artes figurativas con la naturaleza*.

Madrid, Aguilar, 1954.

**Selma, José Vicente**

*Imágenes de naufragio: nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico*.

Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència,

Generalitat de València, 1996.

**Serres, Michel**

*El contrato natural*.

Valencia, Pre-textos, 1991.

Trad. Umbelina Larraceleta y José Vázquez.

1ª ed. en francés, 1990.

**Sutton, Peter C.**

**Loughman, John (colaborador)**

*El siglo de oro del paisaje holandés*.

Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1994.

**Thacker, Christopher**

*The Genius of Gardening. The History of Gardens in Britain and Ireland*.

London, Weidenfeld and Nicolson, 1994.

**Verdaguer, Carlos**

“El paisaje análogo, un sueño urbano de la modernidad”, *Revista de Occidente*, nº204, abril 1998, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, pp. 136-150.





## ÍNDICE DE ARTISTAS Y OBRAS



**Abad, Francesc:** 56, 60, 83, 230

*Acciones. Trabajo sobre los cuatro elementos*, 58

**Abramovic, Marina:** 294

*Human Nests*, 29, 102.

**Acconci, Vito:** 86

**Albarracín, Pilar:** 104, 105, 291

*La noche 1002*, 105

**Almárcegui, Lara:** 184, 187, 188, 189, 206, 258, 279, 294

*Arreglar y ocupar un barco abandonado*, 189

*Autoconstrucción de cabañas, cobertizos y casetas de pescadores*, 189

*Construyendo mi volkstuin*, 189, 206

*Huertas urbanas*, 189, 206

*Restaurando el Mercado de Gros unos días antes de su demolición*, 188

*Un descampado se abre al público*, 188, 189

*Un descampado. Matadero de Arganzuela*, 188, 189

*Wastelands Map Amsterdam*, 188

**André, Carl:** 42, 46

**Andueza, María:** 144, 145

**Anselmo, Giovanni:** 98, 99

**Arenós, Xavier:** 131, 132, 281

*Mestizo #1. Bureau*, 28

**Argáiz, Carmelo:** 116, 139, 140

*Eleguá*, 135

*S/T*, 116, 117

**Armajani, Siah:** 53, 92, 99, 187, 230, 233

*Mesa Picnic*, 29, 89, 90, 93, 132

**Arribas, Diego:** 119, 120, 122-127, 148, 272

*Cruce de miradas*, 123, 126

*Wegpfähle*, 127

**Arroyo, Eduardo:** 56

**Aycock, Alice:** 53, 202

**Bastiaans, Monique:**

*Mediodía se celebra en el interior*, 130, 131

**Beuys, Joseph:** 61, 63, 133, 216, 217, 248

*7.000 Oaks*, 209

*Bog Action*, 64, 69

*I like America and America likes me*, 132

**Blanco, Miguel Ángel:** 5, 60, 67, 94, 95, 198, 230

*Biblioteca del bosque*, 66

**Botha, Andries:**

*Meditaciones sobre migración*, 130

**Cage, John:** 57, 114

**Cano, Iraidia:** 124, 175, 179, 180, 284

*Nómadas*, 109, 113, 115

*Vegetación del otro lado del Atlántico para Ojos Negros*, 123

**Caro, Anthony:** 55

**Casás, Fernando:** 230

*Árboles como arqueología*, 89, 90

*Los 36 justos*, 98, 101

**Chavarría, Javier:** 160-163

*Hablando con mis montañas*, 162

*Políptico*, 160, 161

**Chillida, Eduardo:** 5, 29, 54, 60, 88, 179

*Elogio del horizonte*, 55, 229

*Montaña Tindaya*, 177, 178, 237

*Peines del viento*, 55, 229

**Chin, Mel:**

*Revival Field*, 175, 216, 217

**Christo & Jeanne-Claude:** 47, 210



**Criado, Nacho:** 5, 60, 83, 230-232, 249, 279

*Ajustes*, 64, **65**

*Escalera*, 64

*Indigestión*, 63

*Recorrido blando*, 63, **64**

*Rastros y recorridos*, 64, 65

*Simulacro*, 65

*Túnel*, 66

*Vértigo*, 64

**Croft, José Pedro:** 99

*S/T*, **101**

**De Blas, Javier:** 136

*Área reservada*, **137**

**De Gredos, Carlos:** 108

**De Maria, Walter:** 39, 43, 249, 292,

*Lightning Field / Campo de relámpagos*, 16, 232, 235

**Denes, Agnes:**

*Wheatfield*, **210**

**Déniz, Pedro:** 152-155

*Back-garden I*, 208

*Trinchera del pensamiento*, **154**

*Wellcome*, 208

**Dibbets, Jan:** 43, 45,

**Dion, Mark:** 175

**Drury, Chris:**

*Earth Chamber*, 201

**Eliasson, Olafur:** 106, 294

*Quasi Brick Wall*, 105

**Fabra, Sebastián:** 139

*AZ*, 136

*Antesala del lenguaje*, 142

**Fatmi, Mounir:**

*Pique-nique*, 131

**Fend, Peter:**

*Earth's Giant Algae System*, 217

**Fernández Calvo, Marta:** 156

*Parque del Salvador*, 160, **161**

**Friedrich, Caspar David:** 12, 16, 26, 89, 121

*Hombre sobre un mar de nubes*, **15**

**Fluxá, Bárbara:** 175

*Des(h)echos*, 155, **156**

*Reconstrucciones arqueológicas*, 155

*Proyecto coche*, 155

**Fulton, Hamish:** 16, 43, 44, 60, 65, 66, 71, 94, 113, 118, 198

*Standing Coyote*, **21**

*Ringdom Gompa*, **45**

**Gallego, Nilo:**

*Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando (Concierto de ovejas)*, 108, 109, 114, **115**

**García-Dory, Fernando:** 201, 211, 218, 262

*Máquina expendedora para contemplar bacteria*

*US4259444*, **212**

*Estructura, soporte para albergar vida*, **213**

*En la despensa: energía y producción de alimentos*, **213**

*Fractal*, **213**

*Sistema autosostenido para someter la madera a estados físicos opuestos*, 213

*Biopolución*, **215**

*Proyecto Pastor*, 214

*Semillas en red*, 215-216

*Memorial Walls*, **217**

**García-Fraile, Chus:**

*Código de barras*, 146, **147**

**García Ibáñez, María:** 142-145, 273

*Stanza n°1*, 144

**Gilberto & Jorge:**

*G & J para Espacios Mestizos*, 28, 131, 132

**Ginestar, Josep:** 124, 125, 281

*Te busqué hasta en lo más profundo*, 123, 126

**Gómez Peña, Guillermo:** 130

*Mexterminator*, 131

*El templo de las confesiones*, 131

**Graham, Dan:** 106

*Pirámide*, 99

**Haacke, Hans:** 57

*Monument of Beach Pollution*, 175, 211

*Rhine Water Purification Plant*, 209

*Fog dripping from or freezing on exposed surfaces*, 213, 214

**Hamilton Finlay, Ian:** 92, 99

*See Poussin, Hear Lorrain*, 21, 182-183

*Petrarca*, 100

**Harrison, Newton & Helen Mayer:** 148, 175, 209, 210

*Air, Earth, Water Interface*, 213, 214

*If This Then That (The First Four): San Diego as the*

*Center of the World*, 217

*The Lagoon Cycle*, 217

**Heizer, Michael:** 40, 45-46, 65, 113, 176, 249, 250, 292

*Displaced Replaced Mass*, 58

*Double Negative*, 179

*Effigy Tumuli*, 121, 179-180, 238

**Hermosilla, Lucho:**

*Intrusos*, 136, 138

**Hidalgo, Juan:** 56

*Proyecto 2 (NUR 2001)*, 128

**Holt, Nancy:** 40, 294

*Missoula Ranch Locators*, 111

*Sun Tunnels*, 42

**Holzer, Jenny:** 98-99

**Hontana, Julio:**

*Enormes minucias*, 136, 137

**Huang Yong Ping:** 103

*Hamman*, 102

**Hutchinson, Peter:**

*Paricutin Volcano Project*, 213

**Juárez y Palmero:** 109, 110

*Atrapar el paisaje*, 108-111, 111

*Extensión*, 112

*Plantación*, 112

*Proceso creativo*, 112

*Territorio colonizado*, 112

**Larrañaga, Josu:**

*De Memoria*, 183

**Leiro, Francisco:** 99

*Saavedra. Zona de descanso*, 100

**Long, Richard:** 16, 43, 45, 60, 65, 66, 71, 89, 92, 113, 118, 198, 230, 233, 235

*A Circle in Huesca*, 88

*Dartmoor Riverbeds*, 44, 68,

*Línea de Pontevedra*, 98

*Walking a line in Peru*, 42

**Lootz, Eva:** 5, 60, 62, 83, 230, 248, 279

*No m'a dejado*, 61

*Parafina*, 61

**López Cuenca, Rogelio:** 184

**Loren, Lucía:** 198-203, 261

*Arqueología de la huerta*, 202

*El bosque hueco*, 184, **199**, 200, 237

*Occo*, **199**

**Manrique, César:** 92, 93, 95-97, 255, 271, 281

*Raíces en el cielo*, 61

**Marchesi, Eugenio:**

*Impluvium de agradecimiento*, **143**, 145

**Marcos, Bruno:**

*Bosque metálico*, 108

*Mi casa*, 29

**Martínez, Carolina Belén:** 156,

*Mudar el paisaje*, **158**, 159

**MattaClark, Gordon:** 188

**Mauri, Giuliano:** 94

*Casa dell'Uomo*, 201

*Códices*, **212**

**Mendieta, Ana:** 86, 157, 293

**Miralles, Josefina:** 57-60, 83, 230

*Duna*, 58, **59**

**Miura, Mitsuo:** 62-63, 139, 231, 234, 279

**Molina, Sergio:** 29

*Columna seca*, **194**, 196-198, 260

*Desierto*, 196

*Tender a uno mismo*, 195

*Tender al mar*, 195

*Topografías mansas*, 282

*Y siempre la tierra*, 195

**Morris, Robert:** 27, 43, 45, 53-54, 113

*Earthworks: Land Reclamation as a Sculpture*, 238

*Earthwork to Reclaim Gravel Pit*, 180

*Grand Rapids*, 176, 238

*Laberinto de Pontevedra*, 98

*Observatory*, **42**

*Steam*, 213

**Nagasawa, Hidetoshi:** 18, 90, 284

**Nash, David:**

*Three Sun Vessels*, 90

**Nexatenaus:**

*Ojos Negros*, 22 de abril de 1944, 120

**Nils-Udo:** 94, 113

*The Nest*, **199**, 201

*Nido de lavanda*, 201

**Oppenheim, Dennis:** 46, 249

*Annual Rings*, 44

*Cancelled Crop*, 209

**Ortega, Luis:** 175, 256, 279

Propuesta de intervención para el cargadero mineral de Valdelamusa, 179, 180

*Proyecto Ayoluengo*, 180, **181**, **182**, 183.

*Worthi*, 182-183

**Oteiza, Jorge:** 5, 54, 55, 60, 229

**Páez, Germán:** 208, 211

*Dibujando líneas de cal en un terreno costero*, 195

*Dibujo de tiza para la construcción de un apartamento*, **193**

*Land Art II*, 193

*Land Art III*, 193

*Land Art in Canarias*, 192

*Remarcando paisajes*, 193

*Remarcando un vertedero*, **194**, 195

**Penone, Giuseppe:** 86

**Pereira, Pamen:** 136

*Testigo inmóvil*, 116, **117**

*Un solo sabor*, **139**, 140

**Perejaume:** 5, 16, 60, 139, 140, 230, 231, 234, 251-254, 294

*Autors*, 73

*Desescultura*, 70

*El motiu*, 72

*Escala*, 72, 73

*Esconder-se*, 141

*Hipsometría*, 72

*Intemperie. Exposició del Garraf*, 74

*Personaje contemplant l'informalisme*, 71

*Pessebrisme del Quadrat Negre*, 71

*Pintura i representació*, 70, 72

*Postaler*, 69, 70, 106

*Qué estaremos dibujando a través de nuestras formas de vida*, 71

*Rambla* 61, 73

*Retablo: fondo del Museu de Pintura de Sant Pol de Mar*, 71

**Pérez Pereda, Ana:**

*Eclíptica en Genalguaçil*, 150, 151

**Pérez Rivera, Begoña:**

*Del cambio de color al intercambio de tierras*, 109, 114, 115

**Pérez & Joel:** 131

*Empty Space / Spiritual Longue*, 28, 132, 134

*I like Africa and Africa likes me*, 132-133, 134

*Trans-migrations*, 132, 134

**Poirier, Anne & Patrick:** 29, 92

*Una folie o pequeño paraíso para Pontevedra*, 99, 100

**Rau, Bodo:** 148, 281

**Ribé, Àngels:** 60, 83, 230

*Acumulación-integración*, 57

*Intersecció de agua*, 57

*Intersecció de llum*, 57, 58

*Intersecció de ola*, 57

**Rodríguez, Mónica:** 144

Obra de título desconocido, 143

**Rodríguez Gimeno, David:** 156

*...que no son gigantes...*, 158

*...retomando...*, 157, 158

**Rodríguez Sánchez, Jesús:** 208

*100 partidas desesperadas*, 207

*Inmigrantes*, 206, 207

**Rückriem, Ulrich:** 98, 230, 233

*Estela XXI*, 89

*Siglo XX*, 89, 90

**Sáiz, Manuel:** 5, 56, 60, 69, 83, 230, 231, 233, 248, 249

*Axis mundi*, 68

*El mundo profanado (metodología de la creación)*, 68

*Hecatombe*, 68

*Holocausto*, 68

*Lo esencial en el arte es patrimonio de la naturaleza*, 67

**Schlosser, Adolfo:** 5, 60, 63, 66, 94, 198, 230, 294

*La rosa de los vientos*, 61, 62

**SDF:** 164

*75% agua*, 163

**Searle, Berni:**

*Home and Away*, 104, 105

**Sierra, Santiago:** 206

*3000 huecos de 180x70x70cm cada uno*, 103, 104

**Smithson, Robert:** 17, 20, 27, 40, 42, 46, 53, 62, 65, 71, 113, 121, 176, 183, 187, 188, 193, 194, 233, 235, 238, 249, 250, 292, 294, 299,

*First Upside-Down Tree*, 61

*Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, 69, 70, 106, 230

*Island of Broken Glass*, 195

*Spiral Jetty*, 69, 230

*Tour por los Monumentos de Passaic*, 180

**Sonfist, Alan:**

*Time Landscape of New York*, 176, 209



**Toguo, Barthélémy:****ZAJ:** 56*Tierra en espiral*, 130**Tormo i Cuenca, Rafael:** 205, 211, 237, 261*Deja-vou*, 149*Implosió Impugnada III*, 203, 262,*Implosió Impugnada IV*, 123, 127,*Implosió Impugnada V*, 203, **204***Implosió Impugnada VI*, 281**Torres, Francesc:** 56*Escultura con estría lateral*, 57**Tudela, Javier:***Por favor, dos sillas para D. Narciso Tomé*, 120, 121**Turrell, James:** 42, 86, 107*Roden Crater*, 66, 179**Villar, M<sup>a</sup> José Y Rolo, José Antonio:**

Proyecto para la Laguna de Valdematas, 29, 109, 112

**Udemba, Emeuka:** 130, 155*Los muros blancos del mundo*, 131*Safe Heaven*, 152, **154***Acción inocente*, 153**Ukeles, Mierle L.:** 209**Unopor ciento:***Jardín 01*, 22, **23**, 147*Jardín 03*, 146, 147**Urzay, Darío:** 139, 23442° 35' 27" N 2° 57' 24" W, **141**, 142**Yamaoka, Kiyoshi:***De la Tierra a Dios*, 108**Yendell, Lesley:***Gran juego de té*, 116, **117***Buscándose el pan*, **136**, 138